قاری اساس تنقید
مظہریت اور قاری کی واپسی
گوپی چند نارنگ
ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ

# قاری اساس تنقید

## مظہریت اور قاری کی واپسی

گوپی چند نارنگ

پروفیسر اردو، دہلی یونیورسٹی

نیشنل فیلو یونیورسٹی گرانٹس کمیشن

QARI ASAS TANQID
MAZHARIYAT AUR QARI KI WAPSI

by

GOPI CHAND NARANG

1992

ایڈیشن : ———— ۱۹۹۲ء
قیمت : ———— -/۱۵
مطبع : ———— چودھری آفسٹ پرنٹرس دہلی

ایجوکیشنل بک ہاؤس

# حرفے چند

پروفیسر گوپی چند نارنگ اُردو کے ان معدودے چند نقّادوں اور دانشوروں میں سے ایک ہیں جو عالمی سطح پر رُونما ہونے ادبی اور تنقیدی نظریات سے اردو دنیا کو متعارف کراتے میں پیش پیش رہے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ نئے تصوّراتِ نقد کو اردو زبان وادب کے مخصوص مزاج، لسانی پس منظر اور جغرافیائی سیاق وسباق سے کس حد تک ہم آہنگ کیا جاسکتا ہے۔ اس سلسلے میں اپنی ترجیحات طے کرنے اور اردو ادب کے لیے نئے تصوراتِ نقد کی اہمیت اور معنویت سے کھل کر بحث کرنے کی ضرورت ہے۔ پروفیسر نارنگ کو اس سلسلے میں یہ امتیاز حاصل ہے کہ وہ نہ صرف اردو زبان وادب کے مزاج شناس ہیں بلکہ اِس کی لسانیاتی اور اسلوبیاتی نزاکتوں اور حد بندیوں سے بھی بخوبی واقف ہیں۔ اس لیے انھوں نے اسلوبیاتی تنقید ہی نہیں، بلکہ ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی افکار ونظریات کے تعارف میں بھی اردو زبان وادب کے بنیادی خصائص کو کہیں نظر انداز نہیں کیا ہے۔

'قاری اساس تنقید' (Reader - Oriented Criticism) یا دوسرے لفظوں میں 'Reader Response Criticism' دراصل کسی مخصوص تنقیدی نظریے کا نام نہیں، بلکہ اس کا بنیادی نقطۂ ارتکاز ادب پارے کی قرأت اور قرأت کی سرگرمی سے قاری پر رونما ہونے والا ردِعمل ہے۔ بقول پروفیسر نارنگ "اس بارے میں تصوّرات اتنے متنوع اور گوناگوں ہیں کہ اِن سب کو ایک کلیے کے تحت لانا آسان نہیں۔" یہی وجہ ہے کہ ۱۹۶۰ء کے بعد یورپ اور امریکہ میں اُبھرنے والے متنوع اور ایک دوسرے سے مختلف تنقیدی نظریات کے علم برداروں کے درمیان متن سے قاری کے متصادم ہونے اور قرأت کی سرگرمی کے معاملے میں اتفاق ملتا ہے۔ اِس طرح مختلف الخیال نقاد بھی 'قاری اساس تنقید' کے دائرۂ کار میں شامل نظر آتے ہیں۔ یہ تنقیدی طریق کار مصنّف کی بالادستی یا منشائے مصنّف کو

ادب کی طرح اردو ادب کی تاریخ میں بھی مختلف مراحل پر قاری کی اہمیت کا سوال اُٹھایا جاتا رہا ہے ـــــ قاری اساس تنقید کے علم بردار، نہ صرف یہ کہ اس سوال کا جواب فراہم کرتے ہیں، بلکہ متن اور قاری کے رشتے سے پیدا ہونے والے مسائل و مباحث پر تجزیاتی غور و فکر بھی کرتے ہیں۔ قاری متن سے کیونکر متصادم ہوتا ہے ؟ قاری سے مراد عام قاری ہے یا تربیت یافتہ اور باذوق قاری ؟ ذوق کا معاملہ موضوعی ہے یا معروضی ؟ اور معنی کا حَکَم یا مقتدرِ اعلیٰ کون ہے، مصنّف، متن یا قاری ؟ یہ اور اس طرح کے سوالات پر بحث کے دَوران، مصنّف، متن اور قاری کے درمیان اس تنقیدی طریقِ کار کی ترجیحات واضح طور پر سامنے آجاتی ہیں۔

قاری اساس تنقید کے علم بردار اس سلسلے میں دراصل متن کے خودکفیل، خود مختار اور لازوال ہونے کے مسئلے پر 'نئی تنقید' سے اختلاف کرتے ہیں اور متن کو بنیادی اہمیت دینے کے بجائے تنقید کا بنیادی حوالہ قرأت اور قاری کے ردِ عمل کو بتاتے ہیں۔

پروفیسر نارنگ نے اس کتاب میں 'قاری اساس تنقید' کا محض تعارف ہی نہیں کرایا ہے بلکہ تین مختلف ابواب، 'علمِ تفہیم' (Hermeneutics) 'مظہریت' (Phenomenology) اور اینگلو سیکسن قاری اساس تنقید' کے تحت ان تمام مباحث کا بھی جائزہ لیا ہے جو نقادوں کے نظریاتی اختلاف کے باوجود 'قاری اساس' ہونے کے معاملے میں ان سب کو ایک نقطۂ اشتراک پر مجتمع کردیتے ہیں۔ ان ابواب میں علمِ تفہیم کی جرمن روایت، مظہریت کی بحث میں ہوسرل، ہائیڈگر وغیرہ اور اینگلو سیکسن تنقید کے تحت اسٹینلے فِش، جیکب سن، اور جوناتھن کلر وغیرہ کے تصورات اور ان تصورات میں خصوصیت کے ساتھ قاری کی اہمیت پر تفصیلی روشنی ڈالی گئی ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے اس جامع خطبے کے خاص خاص حصّے شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے 'تنقید سمینار' (منعقدہ فروری مارچ ۹۲ء) میں پیش کیے تھے ـــــ سمینار میں اس مقالے نے بہت سے نئے سوالات اُٹھائے تھے اور بحث و مباحثہ کو ایک خاص جہت دی تھی ـ نارنگ صاحب نے 'قاری اساس تنقید' نظریات کا جو عالمی نقشہ مرتب کیا ہے، اس سے ادبی تھیوری کی نئی تبدیلیوں کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اردو میں نئے تنقیدی رویّوں کا یہ تعارف بہت سے نئے سوالات اٹھائے گا اور تنقیدی فکر کو قاری کا مخصوص تناظر فراہم کرے گا ـــــ میں ان معروضات کے ساتھ نارنگ صاحب کی اس کتاب کا خیر مقدم کرتا ہوں، اور

# فہرست

۱

# علمِ تفہیم



۲

# مَظہریت

۳

## اینگلو سیکس قاری اساس تنقید

# قاری اساس تنقید

'قاری اساس تنقید' (READER-ORIENTED CRITICISM) جس کو READER RESPONSE CRITICISM بھی کہتے ہیں، ساتویں دہائی کے اواخر میں ایک تنقیدی قوت کے طور پر اُبھرنا شروع ہوئی۔ ایک تو تنقید کا یہ انداز نیا نسبتاً ہے، دوسرے اس بارے میں تصورات اتنے متنوع اور گوناگوں ہیں کہ ان سب کو ایک کلیے کے تحت لانا آسان نہیں۔ اپنی بہترین شکل میں 'قاری اساس تنقید' انقلابی تنقیدی موقف ہے، اس اعتبار سے کہ مصنف کے جبر کو رد کرتے ہوئے 'قاری اساس تنقید' معنی کی بوقلمونی کی تعبیر و تشکیل میں قاری کو شریک کرتی ہے، لیکن اپنے کمزور لمحوں میں یہ مصنف کے بجائے قاری کو ایک مقتدر ہستی کے طور پر پیش کرتی ہے یعنی ایسی ہستی کے طور پر جو وحدانی اور مستقل ہے، اور ماورائی معنی کا مثالی سرچشمہ ہے۔ ظاہر ہے اس موقف پر سوال قائم ہو سکتے ہیں۔

والٹر جے سلاٹوف WALTER J. SLATOFF نے اپنی کتاب:

WITH RESPECT TO READERS (1970)

میں بجا طور پر اصرار کیا تھا کہ کسی بھی متن کے بارے میں یہ حکم نہیں لگایا
جا سکتا کہ تاریخ کے مختلف ادوار میں یا آنے والے زمانوں میں قارئین اس
کو کس طرح پڑھیں گے۔ متن کے ہیئتی خصائص ہمیشہ کے لیے مقررہ ردِ عمل یا
متعیّنہ افہام و تفہیم کی ضمانت نہیں دے سکتے، بلکہ معمولاً قاری کو معنی اخذ
کرنے کی آزادی ہے۔ سلاٹوف کا یہ کہنا صحیح ہے کہ ہر فرد منفرد مزاج، تجربہ،
تربیت، تعصبات اور اقداری ترجیحات رکھتا ہے۔ لیکن سلاٹوف مزاج اور
اقدار کے فرق کی آئیڈیولوجیکل بنیادوں کو واضح نہیں کرتا، اور زیادہ سے
زیادہ یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ زیادہ تر قارئین اُس منزل تک پہنچنے میں کامیاب
ہو جاتے ہیں جسے اچھی قرأت کی منزل کہا جا سکتا ہے۔ لیکن اچھی قرأت یا
'باذوق قاری' دونوں مثالی تصوّر ہیں، بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا اچھی
قرأت یا 'باذوق قاری' کا معروضی تجربی تعین ممکن ہے؟ مثال کے
طور پر حالی نے مقدمہ میں جوش (تاثیر) سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

"میر تقی میر کہتے ہیں:

ہمارے آگے ترا جب کسی نے نام لیا
دلِ ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

مگر ایسے دھیمے الفاظ میں وہی لوگ جوش کو قائم رکھ سکتے
ہیں جو میٹھی چھری سے تیز خنجر کا کام لینا جانتے ہیں، اور اس جوش
کا پورا پورا اندازہ کرنا ان لوگوں کا کام ہے جو صاحبِ ذوق ہیں
اور جن پر بے محل ہزاروں آہیں اور نالے اتنا اثر نہیں کرتے جتنا
کہ برمحل کسی کا ایک ٹھنڈا سانس بھرنا۔"

(مقدمہ ص ۷۰)

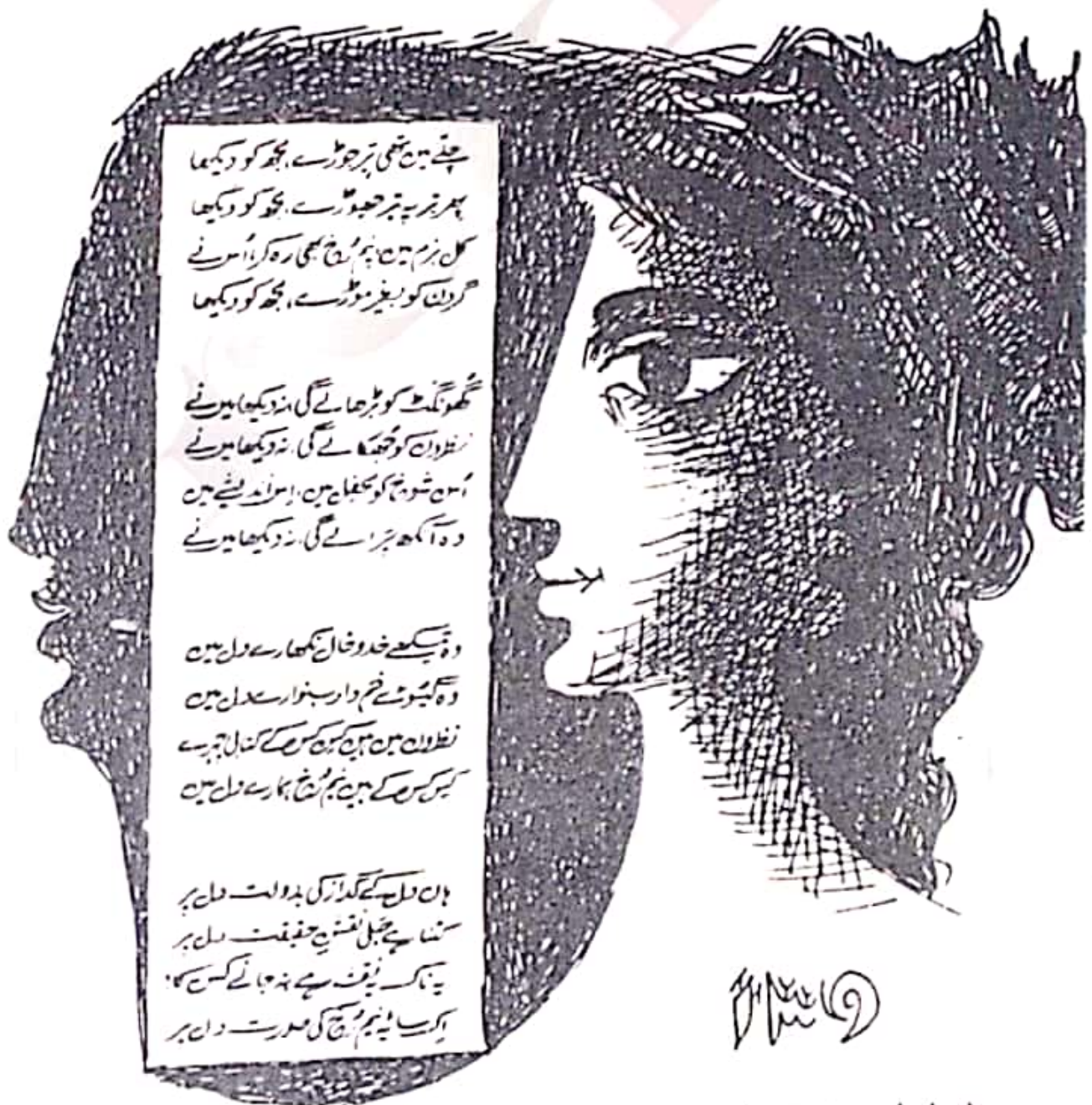
حالی واضح طور پر کہہ رہے ہیں کہ شاعری میں جوش کا اندازہ ان لوگوں کا کام ہے
جو 'صاحبِ ذوق' ہیں، اور صاحبِ ذوق کی تعریف یہ ہے کہ اُن پر بے محل

ہزاروں آہیں اور نالے اتنا اثر نہیں کرتے جتنا کہ برمحل کسی کا ایک ٹھنڈا سانس بھرنا' ظاہر ہے یہ تعریف تاثراتی ہے، اور حساس انسان کی ہے، اور محض حساس ہونا ہی صاحبِ ذوق ہونا نہیں۔ بے شک احساس، ذوق کا جزء ہے لیکن احساس کُل ذوق نہیں، یعنی ذوق ایک لحاظ سے احساس کو حاوی ہے لیکن احساس کُل ذوق کو حاوی نہیں ہوسکتا، کیونکہ شعری ذوق میں علاوہ احساس کے بہت کچھ شامل ہے، مثلاً روایت آگہی، زبان شناسی، شعریات، جمالیات، سخن فہمی وغیرہ جن سب واجبات کا احاطہ آسان نہیں۔ حالی کی مثال محض برسبیلِ تذکرہ دی گئی۔ مقصد یہ ہے کہ ہماری روایت میں 'شعری ذوق' کی تعریف جہاں جہاں بھی کی گئی ہے اور جس جس نے بھی کی ہے، اوّل و آخر "تاثراتی" ہے۔ اور تاثراتی تعریف منطقی نہیں ہوتی، یعنی اس سے تجربی یا منطقی طور پر 'شعری ذوق' کا عدم یا جواز ثابت نہیں کیا جا سکتا۔

بیسویں صدی نے بتدریج انیسویں صدی کے بہت سے ایسے سائنسی نظریوں کو تبدیل ہوتے ہوئے دیکھا ہے جن کی بنیاد معروضی حقائق پر تھی۔ آئن سٹائن کے نظریۂ اضافیت ہی نے اس یقین کو متزلزل کر دیا کہ معروضی حقائق کا علم ہی سب کچھ ہے — ریاضی داں فلسفی کوہن (T.S. KUHN) نے لکھا ہے کہ سائنس میں جو کچھ بطور 'حقیقی' (FACT) ظاہر ہوتا ہے، منحصر ہے اس ذہنی حوالگی (FRAME OF REFERENCE) پر جس کی رو سے مشاہدہ کرنے والا کسی بات کی حقیقت کو جاننا چاہتا ہے۔ گسٹالٹ (GESTALT) نفسیات نے بتایا کہ انسانی ذہن دنیا میں اشیا کو غیر متعلق ٹکڑوں یا چیزوں کے طور پر نہیں، بلکہ وضعوں اور شکلوں کے منظم اور مربوط واحدوں کے طور پر دیکھتا ہے۔ انفرادی اشیا مختلف تناظر میں مختلف معلوم ہوتی ہیں، اور تو اور ایک ہی ضابطۂ علم کے اندر مختلف چیزوں کو مختلف طور پر لیا جا سکتا ہے۔ ان فکری دریافتوں سے یہ ثابت ہو چکا ہے کہ

تصور کرنے اور دیکھنے کے عمل میں تصور کرنے والا یا دیکھنے والا ذہن فعّال رہتا ہے، منفعل نہیں، یعنی دیکھنے والا حقیقت کو اپنے ذہنی رنگ میں رنگ دیتا ہے۔ اس بات کے ثبوت میں اکثر ایسی تصاویر کی دلیل لائی جاتی ہے جن کو ایک طرف سے دیکھیں تو کچھ دکھائی دیتی ہیں، اور دوسری طرف سے دیکھیں تو کچھ اور دکھائی دیتی ہیں۔ یعنی نگاہ کا رخ بدل جانے سے تصویر کی معنویت بدل جاتی ہے جبکہ تصویر وہی کی وہی رہتی ہے۔ تصویر میں فی نفسہٖ کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی، لیکن دیکھنے والی نگاہ کے رخ کی تبدیلی سے تصویر کی معنویت بدل جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں 'پہچان' کا عمل منحصر ہے دیکھنے والے (شاہد) کے زاویۂ نظر پر یا اس کی ذہنی حوالگی پر یا ذہنی رو پہ یا موقف پہ۔ (ظاہر ہے جو بات شاہد کے لیے صحیح ہے، اگر تصویر کو متن سے بدل دیں تو وہ 'قاری' یا 'سامع' کے لیے بھی صحیح ہے)۔

صادقین مرحوم کو ایسی تصاویر بنانے میں کمال حاصل تھا جنھیں ایک طرف سے دیکھیں تو کچھ نظر آتی ہیں، دوسری طرف سے دیکھیں تو کچھ اور نظر آتی ہیں، یعنی زاویۂ نظر کے بدلنے سے ان کی معنویت بدل جاتی ہے۔ یہاں سامنے صادقین کی ایک ایسی ہی تصویر پیش کی جارہی ہے، جس میں بظاہر ایک عورت کا چہرہ ہے۔ لیکن دوسری طرف سے دیکھیں تو ایک اور نسوانی چہرہ ہے۔ تصویر کو دائیں طرف سے دیکھیں تو یہ صبیحہ ہے اور بائیں طرف سے دیکھیں تو یہ ملیحہ ہے۔ لیکن فقط اتنا ہی نہیں، چوکھٹے میں جو رباعیات ہیں ان کی دائیں طرف (جدھر مصرعے ختم ہوتے ہیں) غور سے دیکھیں تو مرد کا چہرہ ہے جس کے لب تشنگی سے وا ہیں لیکن اگر اس کی دوسری طرف کو دیکھیں (جدھر سے مصرعے شروع ہوتے ہیں) تو مرد کا دوسرا چہرہ ہے جو لب بستہ ہے یا 'لب بہ لب پیوستہ' ہے یا جس نے ہونٹوں میں پھول کی ڈالی یا ایسی کوئی چیز تھام رکھی ہے جو محبت کی علامت بھی ہو سکتی ہے۔ اس مرد کی ٹھوڑی پُراعتماد طور پر باہر کو نکلی ہوئی ہے جبکہ دوسری طرف والا مرد سراسیمہ اور انتہائی رنجیدہ دکھائی دیتا ہے۔ رباعیات میں نیم رُخ کتابی چہروں کا ذکر ہے جن کو راوی محفل میں آنکھ بھر نہیں دیکھتا کہ وہ آنکھ چُرالیں گے/نظروں میں ہیں

کِس کِس کے کتابی چہرے / نیز / یہ ناک یہ نقشہ ہے نہ جانے کس کا / جو سایۂ نیم رُخ بن کر دل پر نقش ہے ۔ بہر حال تصویر میں چار نیم رُخ چہرے ہیں ۔ دائیں سے دیکھیں تو چہرہ در چہرہ دو چہرے ہیں، اور بائیں سے دیکھیں تو چہرہ در چہرہ دو دوسرے چہرے ہیں ۔ گویا تصویر کی معنویت کا انحصار اس پر ہے کہ دیکھنے والا کس رُخ سے دیکھتا ہے جس رُخ سے دیکھے گا ظاہر ہے کہ الگ نیم رُخ چہرہ سامنے آئے گا اور الگ معنویت قائم ہوگی ۔

(رباعیاتِ صادقین، کراچی ۱۹۷۰)

شاہد یا ناظر کے فعال کردار پر اُدھر جو زور دیا گیا ہے، ادبی تنقید نے اس کا خاصا اثر قبول کیا ہے۔

اس کتاب کے آغاز میں رومن جیکبسن کے لسانی ترسیلی ماڈل کا ذکر کیا گیا تھا، یہاں اس پر دوبارہ نظر ڈالنے کی ضرورت ہے۔

تناظر
CONTEXT
خبر
مخاطِب ADDRESSER → MESSAGE → ADDRESSEE مخاطَب
CONTACT
رابطہ
CODE
رمز

رومن جیکبسن نے زور دیا ہے کہ ’ادبی ڈسکورس‘ (بیان) ڈسکورس کی دوسری تمام قسموں سے مختلف ہے، کیونکہ شعر یا نظم ہمیشہ اوّلاً اپنے بارے میں ہوتی ہے (فارم، امیجری، ادبی معنی وغیرہ)، اس کے بعد وہ کسی دوسری چیز یعنی شاعر یا قاری یا دنیا کے بارے میں ہو سکتی ہے۔ بہرحال اگر ہم متن کو قاری یا سامع کے نقطۂ نظر سے دیکھیں، تو جیکبسن کے نقشے کی معنویت بدل جائے گی۔ یعنی اس نقشے پر مخاطَب یا قاری کے زاویے سے نظر ڈالیں تو کہہ سکتے ہیں کہ متن اس وقت تک وجود نہیں رکھتا جب تک کہ وہ پڑھا

فی نفسہٖ

امکانی طور پر یا بالقوۃ بامعنی رہتا ہے۔
ایم ایچ ابرمز (M.H.ABRAMS) نے اسی بات کو ذرا مختلف طور پر سمجھایا ہے :

کائنات
UNIVERSE
↑
WORK
متن
ARTIST فن کار AUDIENCE سامعین

(بحوالہ فرڈننڈ ص ۱)

اس نقشے کے قلب میں متن ہے جس کے مدار میں برابر برابر فاصلے پر کائنات، مصنف اور سامعین (قارئین) ہیں جو معنی خیزی میں شریک ہیں۔ اگرچہ کوئی بھی جامع تنقیدی رویّہ ان چاروں عناصر کی اہمیت تسلیم کرے گا کیونکہ مصنف اظہار کرتا ہے، کائنات وہ صورتِ حال ہے جس میں اظہار ہوتا ہے، اور قاری اخذِ معنی کرتا ہے، لیکن حقیقتاً ادبی تنقید کی تاریخ شاہد ہے کہ مختلف ادوار میں مختلف عناصر کو اہمیت دی جاتی رہی ہے، اور دوسرے عناصر یا تو نظر انداز کر دیے گئے یا دبا دیے گئے۔ لہٰذا مصنف پر زور دینے سے اظہاری EXPRESSIVE رویّہ، متن پر زور دینے سے معروضی (OBJECTIVE) رویّہ، کائنات پر زور دینے سے نقالی کا (MIMETIC) رویّہ، اور قاری پر زور دینے سے عملی (PRAGMATIC) رویّہ وجود میں آیا۔ بات صرف اتنی نہیں ہے کہ مختلف عناصر پر زور دینے سے مختلف تنقیدی رویّے وجود میں آتے ہیں۔ بلکہ تبدیلی سے مرکزی معروض یعنی متن کی نوعیت بھی متاثر ہوتی ہے، اور اس کے ساتھ ہی پورے کے پورے مدار کا آئیڈیولوجیکل رخ بدل جاتا ہے۔ اگرچہ مندرجہ بالا نقشے کے چاروں عناصر ایک کلی صورتحال کو

پیش کرتے ہیں اور ہر عنصر کی جگہ متعین ہے، اس کے باوصف 'قاری اساس تنقید' میں قاری کی اہمیت پر جو زور دیا جا رہا ہے، اس کا سیدھا وار متن کی خود مختارانہ اور خود کفیل حیثیت پر ہے جس پر نئی تنقید کا دار و مدار تھا۔ قاری اساس تنقید کی کہانی دراصل متن کی خود کفالت کے تصور کے کمزور پڑنے کی کی کہانی ہے۔

اس بحث کو آگے بڑھانے سے پہلے ذیل کے اشعار پر غور کیجیے:

زباں رکھ غنچہ ساں اپنے دہن میں
بندھی مٹھی چلا جا اس چمن میں

——— میر

خموشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے
نگاہِ دل سے ترے سرمہ سا نکلتی ہے

——— غالب

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے

——— اقبال

یہ سامنے کے اشعار ہیں۔ دیکھنا یہ مقصود ہے کہ اردو کا قاری کس طرح ان سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ قرأت کے عمل کے ساتھ ہی ذہن میں معنی کی چمک پیدا ہوتی ہے، اور کچھ مبہم کچھ روشن، شعر اپنا تاثر پیدا کرتا ہے۔ کہنے کو یہ عمل بالعموم فوری ہوتا ہے، لیکن دراصل اتنا فوری بھی نہیں کہ اس پر غور نہ کیا جا سکے۔ قاری کا ذہن ذرا سی دیر میں اتنے شعوری اور لاشعوری مقامات سے گزرتا ہے کہ خود اُسے احساس نہیں ہوتا۔ یہ چشم زدن میں ہو، کچھ دیر میں، یا زیادہ دیر میں، قاری کا ذہن کئی کڑیوں کو ملاتا ہے اور ان میں ربط پیدا کرتا ہے۔ یہ الگ مسئلہ ہے کہ یہ عمل ایک ہی وقت میں ایک قاری سے دوسرے قاری تک مختلف ہوتا ہے، اور

ایک نسل سے دوسری نسل تک اور ایک عہد سے دوسرے عہد تک تو یقیناً بہت کچھ بدل جاتا ہے۔ اس تبدیلی کا رشتہ بالعموم ہم 'مذاق' یا 'ذوق' کی تبدیلی سے جوڑتے ہیں، لیکن جس چیز کو 'ذوق' یا 'مذاق' یا 'نظر' کہا جاتا ہے، کیا وہ ماورائی اور اضافی نہیں، یعنی اس کا کوئی قطعی معروضی پیمانہ نہیں، اور مختلف فلاسفہ نے اس تصور کو مختلف طور پر لیا ہے۔ اس مسئلے پر مزید بحث آگے آئے گی، سر دست یہ دکھانا مقصود ہے کہ قرأت کا عمل مجہول عمل نہیں ہے، بلکہ قاری کا ذہن قرأت کے دوران فعال رہتا ہے اور قاری کی یہ ذہنی فعالیت متن کو وہ معنی دیتی ہے جو متن سے مراد لیے جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں متن میں معنی کا امکان تو ہے، متن میں معنی مضمر تو ہیں، یعنی متن میں معنی بالقوۃ موجود ہیں، لیکن وہ عامل قاری ہی ہے جو متن کے معنی کو 'موجود' بناتا ہے۔ یوں سمجھیے کہ متن بارود کی ٹکیہ ہے، قرأت کا عمل فتیلہ دکھاتا ہے جو اشتعال پیدا کرتا ہے، اور یوں وہ پھلجھڑی روشن ہوتی ہے جس کو معنی کا چراغاں کہتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ بارود کی طرح چراغاں کے بعد متن غائب نہیں ہوتا بلکہ جوں کا توں موجود رہتا ہے، اور ہر آنے والی قرأت قاری کے ذوق و ظرف کے مطابق از سرِ نو معنی کا چراغاں پیدا کرتی ہے، اور یہ عمل لامتناہی ہے۔ دوسرے لفظوں میں قرأت معنی کو 'موجود' بناتی ہے یا اس سے بھی بڑھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ متن بجائے خود 'نامکمل' ہے، قرأت اسے

یا گم گوئی کا یا کچھ اور؟ غنچے اور بندھی مٹھی میں کیا نسبت ہے اور ان دونوں سے رازداری کا کیا رشتہ ہے؟ غنچہ پتیوں کو سمیٹے رہتا ہے، دہن زبان کو اندر لیے رہتا ہے، پتیوں کے کھلنے یا غنچے کے پھول بننے سے کیا مُراد ہے؟ زبان کھولنے یا بند مٹھی کھولنے میں کیا خطرہ ہے۔ جس طرح غنچہ یہاں استعارہ دراستعارہ ہے بندھی مٹھی بھی استعارہ دراستعارہ ہے، لیکن کس راز رکھنے کا؟ دل کی بات ظاہر نہ کرنے کا؟ عرضِ مدّعا کر کے بات نہ کھونے اور بے آبرو اور ذلیل و رسوا نہ ہونے کا، یا کسی اور بات کا؟ متن میں ہر ہر لفظ معنی کو نیا موڑ دے سکتا ہے۔ ضمیر 'اپنے' کس کی طرف راجع ہے اور کیوں؟ نیز اگر اس چمن سے مُراد دنیا یا زندگی یا سفرِ عشق ہے تو 'چلا جا' سے مراد کیا ہے؟ محض زندگی کرنا، وقت گزارنا، محتاط روی سے چلنا یا قلندرانہ اور بے نیازانہ بسر کرنا یا کچھ اور؟ ان سب سوالوں اور ان سے متعلقہ بہت سے سوالوں کے جواب متن میں نہیں ہیں، اور قاری کو انھیں فراہم کرنا ہے۔

اسی طرح غالب کے شعر میں شارحین میں اختلاف ہے کہ دوسرے مصرعے کو 'ترے' سے پڑھیں یا 'تری' سے۔ طبا طبائی، بیخود موہانی اور سُہا مجددی نے 'ترے' کی جگہ 'تری' پڑھا ہے۔ امتیاز علی عرشی نے 'ترے' پڑھا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے تفہیمِ غالب میں مدلّل بحث کرتے ہوئے عرشی کی تائید کی ہے (ص ۳۵۲) اگر 'تری' پڑھیں تو معنی ہوں گے کہ معشوق کی نگاہ عاشق کے دل سے سرمہ سا نکلتی ہے۔ علّامہ سُہا نے یہی معنی لکھے ہیں۔ لیکن طبا طبائی اور بیخود موہانی کا خیال ہے کہ یہ معشوق کی نگاہ ہے اور معشوق ہی کے دل سے نکل رہی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے بحث کرتے ہوئے کہا ہے کہ متن خواہ کچھ قائم کریں شاداں بلگرامی کا اٹھایا ہوا سوال برقرار رہتا ہے، یعنی "نگاہ کا دل سے نکلنا کچھ سمجھ میں نہ آیا" بات ہو رہی ہے معشوق کی بے رُخی، بے اعتنائی، اور 'خموشی' کی اور غالب نے اسی کو 'تماشا ادا' کہا ہے لیکن کیوں؟ گویا یہ

ذمہ داری قرأت کی ہے کہ بتائے کہ خموشی 'تماشا ادا' کیونکر ہے۔ ہر شارح اپنی جگہ پر 'باخبر' بھی ہے اور 'باذوق' بھی، لیکن ایک دوسرے سے اختلاف کرتا ہے۔ یہ اختلاف قرأت کے عمل کی فعالیت پر دال ہے۔ نیاز فتحپوری لکھتے ہیں کہ "تیری خاموشی گویا دل سے نکلی ہوئی نگاہِ سرمہ سا ہے۔" لیکن فاروقی نے کہا ہے کہ "اس سے بات صاف نہیں ہوتی۔ آخر نگاہ کا دل سے نکلنا کس معنی میں ہے؟" بے شک سُرمہ کھانے سے آواز بیٹھ جاتی ہے اور معشوق چونکہ تکلّم نہیں کرتا، اس کی ہر نگاہ سُرمہ سا نکلتی ہے۔ لیکن سوال ہے 'دل' سے کیوں؟ فاروقی نے اس کی متصوّفانہ توجیہہ کی ہے کہ ضروری نہیں یہ شعر معشوق کے بارے میں ہو کسی عارف یا مرشد کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے۔ اگر اس توجیہہ کو مان لیں تو پورے شعر میں جمالیاتی کیف و نشاط کی جو فضا ہے، خموشیوں کی تماشا ادائی اور نگاہ کی سرمہ سائی کی، وہ شکست ہو جاتی ہے، اور سوال جوں کا توں قائم رہتا ہے جس کا جواب قرأت کو بہر حال فراہم کرنا ہے۔ فاروقی نے شوکت میرٹھی کا یہ عمدہ نکتہ بھی بیان کیا ہے کہ "چشم کو بہ اعتبار غمزے اور اشارے کے سخن گو کہتے ہیں۔" یعنی 'نظر' بات کرتی ہے اور آنکھوں ہی آنکھوں میں عہد و پیماں ہو جاتے ہیں۔ شاعر چونکہ بہر حال معشوق کے عشوہ و ادا کا بیان کر رہا ہے، اور خاموشی بھی اسی کیف و جمال کی ایک شان ہے جو 'تماشا ادا' (قابلِ دید) ہے۔ باوجود تمام تر بحث کے ایک نکتہ جس پر کسی شارح کی نظر نہیں گئی یہ ہے کہ نگاہ 'تماشا ادا' اس لیے ہے کہ نگاہ کا مخرج اگرچہ چشم ہے لیکن یہاں نگاہ چشم سے نہیں بلکہ دل یعنی قلب سے نکلتی ہے۔ اور قلب چونکہ مہر و محبّت کا مرکز و منبع ہے اس لیے باوجود، بظاہر سُرمہ سائی کے نگاہ بباطن دل کی گرمی اور مہر و محبّت کا پہلو رکھتی ہے۔ پس اس کا 'تماشا ادا' ہونا ثابت ہے۔ بہر حال یہ دعویٰ نہیں کیا جا سکتا کہ یہ قرأت حتمی ہے، کیونکہ معنی کی حتمیت ناممکن ہے، ہر قرأت سوال اٹھاتی ہے اور اپنے طور پر ان کا جواب دینے کی سعی کرتی ہے اور بس۔

اقبال کے شعر کو بھی کسی طرح سے پڑھیں، کچھ سوال ضرور سامنے آئیں گے جن کے جواب قاری کو فراہم کرنا ہوں گے۔ اس میں شک نہیں کہ بعض متن نسبتاً زیادہ کھلے ہوئے ہوتے ہیں، ان میں تعبیر و تصریح ہی نہیں توجیہہ کی بھی زیادہ گنجائش ہوتی ہے۔ بعض متن نسبتاً بند ہوتے ہیں، اور ان میں قاری کا کام نسبتاً کم ہوتا ہے، لیکن قاری کا ذہن ہر حقیقت کو خواہ وہ مضمر ہو یا آشکار، معنی خیزی کے عمل کے دوران اپنے رنگ میں رنگتا ضرور ہے۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ اپنے تجربے کی بنا پر بلکہ عہد کی ہر تبدیلی کے ساتھ ساتھ قاری اور قرأت کا عمل بھی تبدیلی سے گزرتا ہے اگرچہ متن وہی رہتا ہے لیکن معنی کے چراغاں کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ یعنی اقبال کے اس شعر کو بعض اقبال شناسوں مثلاً خلیفہ عبدالحکیم، یوسف حسین خاں، یوسف سلیم چشتی یا عزیز احمد نے جس طرح پڑھا تھا، تسخیرِ خلا کے بعد ان سابقہ قرأتوں کی نوعیت بدل گئی۔ یہاں آدمِ خاکی اور مہ و انجم کی کس نسبت کی طرف اشارہ ہے؟ انسان کو ٹوٹا ہوا تارا کس لیے کہا ہے؟ خدا نے فرشتوں سے کہا کہ آدم کو سجدہ کریں، پھر ایک دن آدم کو باغِ بہشت سے نکل جانے کا حکم دیا۔ ٹوٹے ہوئے تارے کے مہِ کامل بننے اور عروجِ آدمِ خاکی سے انجم کے سہمے جانے کی توجیہات مذہبی روایات کی رو سے اور نظریۂ خودی کی رو سے پہلی قرأتوں کے لیے آسان تھیں۔ بعد میں یہ نوعیت بدل گئی۔ یعنی مذہبی توجیہات کے علاوہ سائنسی توجیہات بھی برحق ہو گئیں۔ تسخیرِ خلا کے بعد اب سائنسی حقائق کا منظر نامہ اتنی تیزی سے بدل رہا ہے کہ عہدِ حاضر کی ہر قرأت ٹوٹے ہوئے تارے کے مہِ کامل بننے کے بارے میں نئے سوال اٹھاتی ہے، اور یوں ایک نسبتاً بند متن مستقبل کے قارئین کے لیے کھلا متن ہو گیا ہے۔ چنانچہ آئندہ کے لیے کوئی حکم نہیں لگا سکتا کہ اس شعر کی مستقبل کی قرأتیں کن نئے سوالات کو پیدا کریں گی، اور ان کا کیا جواب دیں گی، اگرچہ متن وہی کا وہی ہو گا۔

اوپر کے اشعار کی بحث سے واضح ہے کہ ہر متن کچھ نہ کچھ سوال اُٹھاتا ہے جن کا جواب متن خود نہیں دے سکتا۔ متن خود کار نہیں ہوتا، متن خود کار ہو ہی نہیں سکتا۔ متن کو معنی قاری پہناتا ہے۔ 'قاری اساس تنقید' کے حامیوں کا کہنا ہے کہ شعر اگرچہ وجود رکھتا ہے لیکن اُس وقت تک موجود نہیں بنتا جب تک کہ پڑھا (یا سنا نہ جائے)۔ اخذِ معنی کے لیے متن سے قاری (یا سامع) کا متصادم ہونا ضروری ہے۔ متن میں کچھ نہ کچھ جگہیں خالی (BLANKS) ہوتی ہیں جنھیں صرف قاری بھر سکتا ہے۔

پچھلے بیس بائیس برسوں میں 'قاری اساس تنقید' کی نظریہ سازی پر جو کام ہوا ہے، اس میں یوں تو مختلف ملکوں کے اور مختلف زبانوں کے لکھنے والے شریک ہیں، لیکن زیادہ کام جرمن مفکرین نے کیا ہے جن کا تعلق 'مظہریت' اور 'تفہیمیت' کے فلسفوں سے ہے۔ اینگلو سیکسن تنقیدی روایت یعنی برطانوی اور امریکی تنقیدی روایت نے بھی قاری اساس تنقیدی رویوں کو مضبوط کرنے میں مدد دی ہے۔ لیکن جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا 'قاری اساس تنقید' سے بحث کرتے ہوئے سب سے بڑی دقت یہ ہے کہ قاری اساس تنقیدی رویوں میں اس قدر تنوع ہے کہ ان کو ایک کلیے کے تحت لانا ناممکن ہے۔ سوزن سیلمن (SUSAN R. SULEIMAN) نے اپنی انتھالوجی :

THE READER IN THE TEXT:
ESSAYS ON AUDIENCE AND INTERPRETATION (1980)

JANE P. TOMPKINS نے اپنی انتھالوجی :

READER-RESPONSE CRITICISM: FROM FORMALISM
TO POST-STRUCTURALISM (1980)

اور الزبتھ فرونڈ (ELIZABETH FREUND) نے :

THE RETURN OF THE READER:
READER-RESPONSE CRITICISM (1987)

میں اس مشکل کا ذکر کیا ہے کہ مختلف النوع قاری اساس تنقیدی رویوں کو نظریاتی طور پر ایک کلیے کے تحت لانا دقت طلب ہے۔ تاہم سوزن سلیمن نے اپنے مقدمے میں نوعیت اور مزاج کے اعتبار سے قاری اساس تنقیدی رویوں کو چھ زمروں میں تقسیم کیا ہے۔ جو بلاشبہ اب تک کے کل کام کا احاطہ کرتے ہیں :

| | | |
|---|---|---|
| ۱ | بدیعیاتی | RHETORICAL |
| ۲ | اشاریاتی ، ساختیاتی | SEMIOTIC, STRUCTURAL |
| ۳ | مظہریاتی | PHENOMENOLOGICAL |
| ۴ | تفہیماتی | (HERMENEUTICS) |
| ۵ | موضوعی ، نفسیاتی | SUBJECTIVE, PSYCHOLOGICAL |
| ۶ | تاریخی ، عمرانیاتی | HISTORICAL, SOCIOLOGICAL |

الزبتھ فرونڈ کا خیال ہے کہ قاری اساس تنقید کا بیج اینگلو سیکس تنقیدی روایت بالخصوص نئی تنقید میں موجود تھا جو بعد میں فن پارے کی معروضیت اور خود مختاریت پر اصرار کے باعث دب گیا۔ اس ضمن میں اس نے دورِ اوّل کے آئی اے رچرڈز کے خیالات سے بطورِ خاص بحث کی ہے اور بتایا ہے کہ رچرڈز کے یہاں تمام مباحث کا نقطۂ آغاز قرأت کا عمل ہے۔ وہ آئی اے رچرڈز کو 'SEMINAL READER-RESPONSE CRITIC' قرار دیتی ہے ، البتہ PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM (1924) کے بعد یہ صورتِ حال نہ رہی۔ (ص ۲۳ - ۳۹) یعنی جب بقول رچرڈز :

'IT IS NEVER WHAT A POEM SAYS WHICH MATTERS, BUT WHAT IT IS'

یا جب ' A POEM SHOULD NOT MEAN BUT BE ' کی منزل آئی تو فن پارہ ہی فن پارہ رہ گیا اور قرأت کا عمل بیچ سے غائب ہو گیا ــــ (ص ۴۹)

الزبتھ فرونڈ نے یہ ساری داستان تفصیل سے بیان کی ہے۔ اس صدی کی چھٹی دہائی میں امریکی تنقید متن کے معنی کے مسئلے کو لے کر پریشان تھی، اور بدیعیات اور اسلوبیات کے مباحث جاری تھے کہ ساختیات کی آمد آمد سے شعریات حاوی ہونے لگی۔ فرونڈ کا کہنا ہے کہ اس منظر نامے میں نارتھروپ فرائی کی حیثیت 'PROTO-STRUCTURALIST' کی ہے، اور ساختیاتی شعریات پر پہلی جامع کتاب جو نتھن کلر کی STRUCTURALIST POETICS (1975) ہے جس میں ساختیاتی نظریۂ قرأت کو پوری دلجمعی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

جرمن روایت میں 'قاری اساس تنقید' 'مظہریت' اور 'تفہیمیت' کے دبستانوں سے وابستہ ہے۔ اس کی نظریہ سازی تو 'مظہریت' کی بنا پر ہوتی ہے، لیکن 'تفہیمیت' سے بھی اس نے تقویت حاصل کی ہے۔ 'تفہیمیت' کی روایت چونکہ زیادہ قدیم اور وسیع ہے، اس لیے پہلے اس کا ذکر کیا جاتا ہے، اس کے بعد 'مظہریت' اور اس سے پیدا ہونے والے نظریۂ قبولیت اور جینوا اسکول سے بحث کی جائے گی۔ اینگلو سیکسن روایت اور 'قاری اساس تنقید' کا ذکر آخر میں آئے گا، نیز نئی نفسیاتی تنقید کا قاری اساس تنقید کے بارے میں جو موقف ہے، وہ بھی زیر بحث آئے گا، اور یوں قاری اساس تنقید کا ایک مکمل منظر نامہ سامنے آسکے گا۔

## ۱

## علمِ تفہیم

## HERMENEUTICS

HERMENEUTICS تشریح اور تفہیم کا فلسفہ ہے۔ زیرِ نظر سطور میں ہم

'تشریح' کو INTERPRETATION کے لیے اور 'تفہیم' کو UNDERSTANDING کے لیے استعمال کریں گے۔ اردو میں HERMENEUTICS کا لفظی متبادل ممکن نہیں، اس لیے اسے 'تفہیمیت' کہنا ہی مناسب ہوگا۔

'تفہیمیت' کا دائرۂ عمل دوسرے ادبی نظریوں کی طرح محدود نہیں، بلکہ جہاں تک معنی کی کارفرمائی ہے اور معنی کو سمجھنے یعنی تفہیم کی ضرورت ہے، وہاں وہاں تک 'تفہیمیت' کی قلمرو ہے۔ ادھر مظہریت، پھر ساختیات، اور پھر پس ساختیات کے فروغ کے ساتھ ادبی نظریہ سازی پر زور شور سے جو توجہ ہوئی ہے، تو 'تفہیمیت' بھی از سرِ نو معرضِ بحث میں آگئی ہے، ورنہ یہ صدیوں پرانا فلسفہ ہے۔ دو باتوں میں تفہیمیت دوسرے نظریوں سے مختلف ہے۔ اول تو اس کا تعلق صرف ادبی مطالعے سے نہیں ہے، یعنی ادب میں کوئی ایسا دبستان نہیں ہے جسے تفہیمیاتی دبستان (HERMENEUTIC SCHOOL) کہا جائے، نہ ایسے نقاد ہیں جو تفہیمیاتی نقاد (HERMENUETICAL CRITICS) کہلاتے ہوں۔ دوسرے یہ کہ اس کا کوئی خاص طریقۂ کار اور ضابطۂ عمل بھی نہیں جس کی پابندی ضروری ہو —— 'تفہیمیت' معنی کو سمجھنے کی باریک چھان بین کا صدیوں سے چلا آرہا فلسفہ ہے، یہ کہ معنی کس طرح سے سمجھ میں آتے ہیں، یا یہ کہ تفہیم کیسے ہوتی ہے یا تفہیم کے عمل کی نوعیت کیا ہے۔

مغرب میں 'تفہیمیت' کی تاریخ اتنی قدیم ہے جتنی ہومر کے رزمیے، چھٹی صدی قبل مسیح ہومر کے رزمیوں کے تمثیلی معنی کی بحث کے لیے 'تفہیمیت' کو برتا جاتا تھا۔ پہلی صدی عیسوی سے مسیحی تفسیر سازوں اور شارحین نے اسے مذہبی دستاویزات کے لیے برتا اور فلو یوڈیوس (PHILO JUDAEUS) کی انجیل کی تشریحات کی گونج بعد تک سنائی دیتی رہی۔ معنی کی چار سطحی درجہ وار ترتیب جس کو نارتھروپ فرائی نے اپنایا

اور اپنے تنقیدی نظریے کے ذریعے عام کیا ، اصلاً فِلولوُڈیوس ہی کی تشریحی تحریروں سے ماخوذ ہے جن کا زمانہ پہلی صدی عیسوی کا ہے ۔ مشرقی زبانوں بالخصوص سنسکرت اور عربی میں تفہیمیت کی روایت خاصی قدیم ہے ۔ سنسکرت میں ویدوں کے متن کے تجزیے کی روایت یونانی تفہیمیت سے قدیم ہے ۔ اسی طرح اسلامی روایت میں تفسیر حدیث اور فقہ کی بہت سی بحثیں اسی نوعیت کی ہیں ۔ لیکن ہمارے ملکوں میں چونکہ الگ سے اس روایت کی نظریہ سازی نہیں کی گئی اور اس کا رشتہ ادبی تنقید سے نہیں ملایا گیا ، اس زبردست سرمایے کی طرف کسی کی توجہ نہیں گئی ۔

مغرب میں جس ' تفہیمیت ' کا آغاز قدیم متون کو پرکھنے اور ان کے حقیقی معنی جاننے کے لیے ہوا تھا ، آج اسے مختلف علوم میں تفہیم کاری کے کام کے لیے برتا جاتا ہے ، اور اس کا چلن مذہبیات کے علاوہ تاریخ ، سماجیات ، قانون اور علوم انسانیہ کے مختلف شعبوں میں ہو رہا ہے ۔ ' تفہیمیت ' کا استعمال اب آفاقی نوعیت اختیار کر چکا ہے ۔ ' تفہیمیت ' کے اس چلن کی بنیادیں دراصل جرمن اسکالر فریدرخ شلائر ماخر (FRIEDRICH SCHLEIRMACHER) کی رکھی ہوئی ہیں جس کے ۱۸۱۹ء کے لیکچر اب شائع ہو چکے ہیں ۔ شلائر ماخر نے ' تفہیمیت ' کو نہ صرف انجیلی اور کلاسیکی متون کے لیے بلکہ کسی بھی نوع کی تفہیم کاری کے لیے برتنے کی راہ کھول دی ۔ اس نے اصرار کیا کہ مسئلہ فقط قدیم متون کو سمجھنے کا نہیں بلکہ تفہیم کے عمل کا ہے ۔ شلائر ماخر کا طریقہ کار کثیر الجہاتی ہے ۔ وہ گرامر ، تاریخ ، تقابل ہر زاویے سے معنی کی تشکیل کرتا ہے ۔ وہ کہتا ہے کہ کسی بھی متن کی تفہیم کے لیے اس کے پورے تناظر کو نظر میں رکھنا ضروری ہے ، مثلاً متن کا مصنف کے دوسرے متون سے کیا رشتہ ہے ، یا دوسرے متون کا اپنے عہد کے متون سے ، یا اپنے عہد کی زبان سے

یا اس زمانے کی تاریخ سے کیا رشتہ ہے، وغیرہ۔ وہ زور دیتا ہے کہ تفہیم کاری کا عمل لا محدود ہے، اس لیے کہ معنی لا محدود ہے، اور چونکہ کوئی تشریح تمام معنی کا احاطہ نہیں کرسکتی، اس لیے ہر تشریح محدود ہے، چنانچہ ہر تشریح عارضی ہے۔ تفہیماتی فکر کو آگے بڑھانے والوں میں شلائر ماخر کا شاگرد اور سوانح نگار ولہلم ڈِلتھے اس لیے اہم ہے کہ وجودیت کے مشہور فلسفی مارٹن ہائیڈیگر نے یہ نکتہ ڈِلتھے کی ——— ہی سے سیکھا تھا کہ تفہیمیت نہ صرف علومِ انسانیہ 'STUDIES OF MAN' کے لیے بہترین طریق کار فراہم کرتی ہے بلکہ 'دازائن' (DASEIN) یعنی وجود کی دی ہوئی حالت کو سمجھنے کے لیے کسی بھی سائنس سے زیادہ کارگر ہے۔ ہائیڈیگر کا مسئلہ اتنا علمیاتی (EPISTEMOLOGICAL) نہیں، جتنا وجودیاتی (ONTOLOGICAL) تھا، کیونکہ اس کے لیے تفہیم جاننے (KNOWING) کا نہیں، ہونے (BEING) کا مسئلہ تھی۔ چنانچہ اس نے تفہیمیت کو قدیم متون اور قدیم تاریخ سے نکال کر وجود کی نوعیت اور وجود کے معنی کے 'سمجھنے' کے کام پر لگا دیا۔

BEING AND TIME (1927) میں تفہیمیت جستجو (INQUIRY) کا طور بھی ہے، اور وہ چیز بھی جس کی جستجو کی جا رہی ہے۔ BEING AND TIME کا اصل مقصد 'ہونے' (BEING) یعنی وجود کے دیے ہوئے ہونے کے معنی کو اسی طرح معلوم کرنا تھا جیسے معنی کو بالعموم معلوم کیا جاتا ہے، یعنی تفہیمیت کے ذریعے۔ ہائیڈیگر کے لیے مظہریت بھی تفہیمیت ہے۔ اوّل اس لیے کہ مظہریت کا مقصد بھی یہی ہے کہ معنی کس طرح شعور میں قائم ہوتے ہیں، دوسرے اس لیے کہ مظہریت کی رُو سے شعور کے ذریعہ قائم ہونے والے معنی بھی اپنے ظہور کے لیے تفہیمیت کے محتاج ہیں۔ غرض 'دازائن' (DASEIN) کیا ہے، اس کے لیے ہائیڈیگر تفہیمیت کا

سہارا لیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ تفہیمیت میں تفہیم کچھ اور نہیں ہو جاتی، وہ خود اپنا آپ ہو جاتی ہے۔ تفہیمیت وجودی طور پر تفہیم ہی ہے، تفہیم کوئی الگ چیز نہیں ہے۔

ہائیڈیگر کی بصیرت سے کام لینے اور اس کی فکر کو آگے بڑھانے والوں میں ہانس گیورگ گدامر (HANS GEORG GADAMER) اہمیت رکھتا ہے ـــــ اس کی کتاب TRUTH AND METHOD (1975) تفہیمیت کے فلسفے سے بحث کرتی ہے۔ گادمر تفہیمیت کو موضوعی یا معروضی عمل کے طور پر نہیں دیکھتا۔ وہ اس کے لیے 'کھیل' کی تمثیل لاتا ہے کہ کھیل میں ہم کھیل سے باہر نہیں رہتے بلکہ اس کا حصّہ ہو جاتے ہیں :

PLAYING IS A PERFORMANCE OF WHAT IS NO OBJECT BY WHAT IS NO SUBJECT'

تفہیمیت ایک کھیل کی طرح ہے جیسے ہم کسی ڈرامے میں حصّہ لے رہے ہوں۔ کیونکہ کردار جو اپنے رول کو سمجھنا چاہتا ہے وہ اپنے رول کو ڈرامے کا حصّہ ہو کر ہی پوری طرح سمجھ سکتا ہے۔ زندگی کا بڑا ڈراما جس میں ہم سب شریک ہیں، تاریخ ہے، کیونکہ انسان تاریخ کے اندر وجود رکھتا ہے۔ گدامر کہتا ہے کہ تاریخ کی روایت کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ اس کو اندر سے سمجھا جائے۔ تفہیم کا عمل ہمیشہ اندر سے شروع ہوتا ہے۔ اگر کہا جائے کہ کبھی کبھی روایت کو سمجھنا ضروری نہیں بھی ہوتا، تو اس سے یہ لازم آئے گا کہ شعور کبھی کبھی غیر تاریخی اور خود اساس ہوتا ہے جبکہ ایسا ہرگز نہیں ہے۔ گدامر کا مرکزی مبحث یہی ہے کہ فن پارہ کسی بندھے بندھائے بنڈل کے طور پر وارد نہیں ہوتا۔ اس کے معنی پڑھنے والے کی 'تاریخی حالت' پر منحصر ہیں۔ لیکن ادبی مطالعے میں تاریخ کو شامل کرنے کی بنیاد کیا ہونی چاہیے۔ یہ ایک طرح سے مارکسیت کو خود

صرف تاریخی حالت ہی کیوں، جذباتی حالت کیوں نہیں۔

مارکسیت کی سطح پر انگیز کرنے کی کوشش ہے۔ گدامر کا کارنامہ یہ ہے کہ خالص موضوعیت اور خالص معروضیت، منشائیت اور ردِ منشائیت، ماضی کی عقیدت اور حال کی اہمیت، یا متن کی بالادستی اور قاری کے کردار میں جو قطبینیت (POLARISATION) اور پریشان کن تناؤ پیدا ہو گیا تھا، گدامر نے اسے ختم کرنے کی کوشش کی۔ اس مشکل کام کے لیے اس نے بیچ کی راہ کا انتخاب کیا۔ اس کا کہنا ہے کہ تاریخی شعور تصادم اور عدم تکمیل سے پیدا ہوتا ہے۔ متن اور لمحۂ حاضر کی کشمکش اس کا حصہ ہے۔ تفہیمیت کا کام اس کشمکش پر پردہ ڈالنا نہیں، بلکہ اس کے تاریخی مضمرات کو منظرِ عام پر لے آنا ہے۔ سچی تاریخیت میں زمانوں کے افقوں کا انضمام ہو جاتا ہے، اور ماضی اور حال کے 'اقداری نظام' آمنے سامنے آ کھڑے ہوتے ہیں۔ حال کو ساتھ لیے بغیر ماضی کو یا ماضی کو ساتھ لیے بغیر حال کو سمجھنے کی معروضی کوششیں سادہ لوحی پر مبنی ہیں، اور ادب کے گہرے مطالعے کا جواز نہیں رکھتیں۔ گدامر کا بنیادی مقدمہ 'سابقہ تصورات' PRECONCEPTIONS کا دفاع ہے، یعنی سابقہ تصورات کو نظرانداز کر کے کوئی مطالعہ مکمل نہیں ہو سکتا۔ اس کے لیے وہ ہائیڈیگر کی اصطلاح 'پیش تفہیم' (FOREUNDERSTANDING) استعمال کرتا ہے۔ سابقہ تصورات کو 'تعصبات' (PREJUDICES) کے نام سے بھی یاد کرتا ہے۔ 'سابقہ تعصبات' کے خلاف تعصب کو وہ جدید فکر کی دین کہتا ہے، اور اس رویے کو رد کرتا ہے۔ جب ہم 'تعصبات' کے خلاف تعصب سے ہاتھ اٹھا لیتے ہیں تو مطالعے کے دوران موضوع اور معروض خود بخود برابر کی سطح پر آ جاتے ہیں، اور موضوع یا معروض میں سے کسی ایک کی بالادستی کا مسئلہ اپنے آپ ختم ہو جاتا ہے، اور متن سے رشتے کی نوعیت 'مکالمے' (DIALOGUE) میں بدل جاتی ہے، جس میں موضوع

اور معروض دونوں برابر کے شریک ہوتے ہیں۔ گدامر کی کتاب کے سب سے فکر انگیز حصّے اسی 'مکالمے' کی ماہیت کے بارے میں ہیں۔ یک طرفہ مکالمے کو وہ جھوٹا مکالمہ کہتا ہے۔ سچا مکالمہ دو طرفہ ہوتا ہے۔ اس میں طرفین اپنی اپنی شناخت کو برقرار بھی رکھتے ہیں، اور ایک دوسرے سے استفادہ بھی کرتے ہیں۔ ماضی حال سے اور حال ماضی سے ہم کلام ہوتا ہے اور دونوں ایک دوسرے پر سوال قائم کرتے ہیں۔ (ص ۳۳۳) گدامر کا کہنا ہے کہ 'کسی متن کو سمجھنا ایسا ہے جیسے ہم کسی شخص کو سمجھ رہے ہوں۔' (ص ۱۵۸) گدامر کے فلسفۂ تفہیمیت کی کچھ کمزوریاں بھی ہیں، مثلاً یہ تاریخ کے احساس پر زور تو دیتا ہے لیکن اس معنی میں تاریخ کا محدود تصوّر رکھتا ہے کہ اس کی رو سے زمانوں کے گھُل مِل جانے کا جو احساس ہے، وہ تمام نقطہ ہائے نظر کی ترجمانی نہیں کرتا: بلکہ تفہیمیاتی معنی میں صرف ان تصوّرات کو حاوی ہے جو فقط قاری کے اخذ کردہ معنی کی کلّیت کا حصّہ ہیں، یا متن سے برآمد ہوتے ہیں۔

زبان کے بارے میں گدامر کا کہنا ہے کہ 'معروضیت کے دائرے سے ورا اور اس کے بشمول وجود جو سمجھا جا سکتا ہے زبان ہے' :

' BEING THAT CAN BE UNDERSTOOD IS LANGUAGE'

یعنی تفہیمیت کا دائرۂ امکان وہی ہے جو وجود کا ہے۔

گدامر جدید لسانیات یا فلسفہ اللسان کے خلاف تھا کیونکہ اس کے نزدیک زبان ایسی چیز ہے جس کو معروضیا یا نہیں جا سکتا :

'LANGUAGE CANNOT BE OBJECTIFIED'

اگرچہ تفہیمیت کے کچھ ماہرین مثلاً یورگن ہابرماس (JÜRGEN HABERMAS) اشاریات نیز چومسکی یا پیاژے (PIAGET) کی لسانیات کو تسلیم کرتے ہیں،

لیکن جونتھن کلر نے واضح الفاظ میں متنبہ کیا ہے کہ 'لسانیات تفہیمیت نہیں ہے' اس لیے کہ لسانیات کا کام کلمے کی تشریح یا کلمے کو سمجھنے کے عمل کی بحث نہیں ہے، بلکہ اُس نظام کی دریافت ہے جس سے تکلم تشکیل پاتا ہے'۔ واضح رہے کہ سوسیئر کی لسانیات کے اطلاق سے ادب میں جس چیز پر توجہ ہوئی وہ شعریات ہے نہ کہ تفہیمیت' اور جیسے جیسے ساختیاتی شعریات غالب آتی گئی، تفہیمیت پس پشت جا پڑی۔ شدید نوعیت کا وار البتہ ردِ تشکیل (DECONSTRUCTION) کی جانب سے آیا، کیونکہ بقول دریدا معنی' موجودگی' سے مبرّا ہے، اور جس قدر موجود ہے، اسی قدر' التوا' میں ہے۔ ساختیاتی مفکّرین کو جواب تفہیمیت کے حامیوں کی جانب سے پال رِکئیور (PAUL RICOEUR) نے دیا۔ اس کا کہنا ہے کہ 'کیا ساختیاتی تجزیے کو تشریحیاتی تفہیم سے الگ کیا جا سکتا ہے۔ مفہوم کا ادراک کیے بغیر کیا ساختیاتی تجزیہ ممکن ہے، خواہ وہ استعارے کے ذریعے ہو یا کسی دوسرے پیرایے کے ذریعے۔ معنیاتی دائرے کے واضح ہونے کے بعد ہی اس نظام کی تشکیل ممکن ہے جو کار فرما ہے'۔ (۱۹۷۴ء ص ۵۵)

اوپر کی مختصر بحث سے واضح ہے کہ تفہیمیت طریقۂ عمل (PRACTICE) سے زیادہ فلسفہ (THEORY) ہے۔ اس کا دائرہ کار عمومی رہا ہے اور کسی بھی معنی کو سمجھنے یا اس کی گہری چھان بین یا تفہیم کے لیے اسے استعمال کیا گیا ہے۔ چونکہ اصولی طور پر تفہیمیت تفہیم کے ہر طور کو حاوی ہے، اس کی کوئی ضابطہ بند خصوصیات یا سکہ بند طریقۂ کار نہیں ہے جس کی پابندی ضروری ہو اور جس کے نتیجے کے طور پر' تفہیمیاتی تشریح' (HERMENEUTIC INTERPRETATION) وجود میں آئے۔ بلاشبہ یہ ادبی نقّاد کا عمومی آلۂ کار ہے۔ کچھ حالیہ نظریہ سازوں مثلاً BETTI, HIRSCH,

HABERMAS, APEL, نے تفہیمیت کا دستورالعمل وضع کرنا چاہا ہے لیکن درحقیقت تفہیمیت ایسا کوئی دعویٰ نہیں کرتی۔ ہائیڈیگر یا گدامر یا ریکیور نہ صرف ادبی نقاد کے لیے کسی دستورالعمل کی کوئی بحث نہیں اٹھاتے، بلکہ گدامر نے تو بالوضاحت دستورالعمل وضع کرنے یا ہدایت نامے جاری کرنے کی مخالفت کی ہے۔ لہٰذا تفہیمیت ایک فلسفہ ہے، طریقۂ کار نہیں ہے۔ اس کا سروکار تشریح کیسے کرنا چاہیے سے زیادہ اس سے ہے کہ تشریح و تفہیم کیا ہے اور معنی کیسے سمجھے جاتے ہیں۔ گدامر کا کہنا ہے کہ ادب اصولوں اور قاعدوں کے زور سے پیدا نہیں کیا جا سکتا، اسی طرح تشریح و تفہیم بھی اصولوں اور قاعدوں کے زور سے نہیں کی جا سکتی۔

## ۲

# مَظہَریَت

(PHENOMENOLOGY)

منظہریت (PHENOMENOLOGY) کو فلسفیانہ طور پر قائم کرنے کا سہرا جرمن فلسفی ایڈمنڈ ہوسرل (EDMUND HUSSERL (1859-1938)) کے سر ہے۔ منظہریت (PHENOMENOLOGY) ایک ایسا فلسفیانہ رویہ ہے جو معنی اخذ کرنے کے عمل میں دیکھنے والے (PERCEIVER) کے تفاعل پر زور دیتا ہے۔ ہوسرل کی رو سے فلسفیانہ جستجو کا معروض یہ ہے کہ ہمارے شعور میں کیا کچھ ہے، نہ یہ کہ دنیا میں کیا کچھ ہے۔ شعور ہمیشہ کسی نہ کسی شئے کا ہوتا ہے، یہی کسی نہ کسی شئے کا شعور ہمیں اپنے شعور کے ذریعے حقیقت

معلوم ہوتا ہے۔ ہوسرل مزید کہتا ہے کہ جو مظاہر (PHENOMENA) ہمارے شعور میں ہیں، انھیں کے ذریعے ہم اشیا کی اصل اوران کی صفات کا تعین کرتے ہیں۔ مظہریت کا دعویٰ ہے کہ وہ انسانی شعور اور مظاہر کی اصل نوعیت سے آگاہ کرتی ہے۔ مظہریت کا فلسفہ دراصل اس خیال کی بازیافت کی کوشش تھی کہ ذہنِ انسانی تمام معنی کا مبدا اور ماخذ ہے۔ ادبی تنقید میں اس فکری رویّے سے نقاد کے موضوعی عمل پر نہیں بلکہ قرأت کے اُس عمل پر توجہ ہوئی کہ متن کی مدد سے مصنّف کے ذہن و شعور کا پتہ چلایا جا سکتا ہے۔ مظہریاتی تنقید کے نزدیک ادب شعور کی ایک فارم ہے اور تنقید کا کام اس فارم کا تجزیہ کرنا اور اس میں مصنف کے تہ نشیں شعور کی نشاندہی کرنا ہے۔ مظہریت نے مصنّف کی نفسیات اور ادب کے درمیان پہلے سے چلی آرہی ترتیب کو پلٹ دیا، یعنی روایتی رویّہ مصنّف کے ذہن و شعور کی روشنی میں اَدب کے مطالعے کا تھا۔ مظہریت نے زور دیا کہ ادب کو بنیاد بنانا چاہیے مصنّف کے ذہن و شعور کو سمجھنے کے لیے، گویا ادب کلید ہے مصنف کے شعور کی کہ اس کے شعور نے حقیقت کو کس طرح سمجھا اور پھر ادب کی سطح پر اُس کی کیا بازیافت کی۔

مظہر (PHENOMENON) کا تصوّر کانٹ کے یہاں ملتا ہے لیکن کانٹ کے یہاں یہ ایک جوڑے کا حصّہ ہے: PHENOMENON یعنی حقیقت کا وہ تصوّر جو شعورِ انسان میں پیدا ہوتا ہے، بمقابلہ NOUMENON یعنی اصل حقیقت کے جس کا تصوّر شعورِ انسانی کی قدرت سے باہر ہے۔ ہوسرل کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے مظہر (PHENOMENON) کے تصوّر کو، کانٹ سے لیا تو، لیکن اس کی ثنویت کو ختم کر دیا۔ ہوسرل نے وضاحت کی ہے کہ شعور فقط علم محض نہیں ہے، بلکہ خارجی حقیقت کا وہ علم ہے جو تجربے،

(EXPERIENCE) سے حاصل ہوتا ہے۔ اس کے بقول شعور ایک عمل ہے (ACT)، موضوع جس کا منشا کرتا ہے اور معروض منشا یا جاتا ہے۔ منشا کرنے والا (موضوع) اور منشا یا جانے والا (معروض) دونوں ایک دوسرے کو متشکل کرتے ہیں، دونوں اصل ہیں، اور دونوں تجربے (EXPERIENCE) سے حاصل ہوتے ہیں۔ رابرٹ میگ لیولا ہوسرل کی اس مظہریت کو 'نوحقیقت پسندی' (NEOREALISM) سے تعبیر کرتا ہے کیونکہ اس میں حقیقت مظاہر کے اس جوہر (ESSENCE) سے متشکل ہوتی ہے جس سے شعور عبارت ہے۔

ہوسرل کی مظہریت (یعنی نوحقیقت پسندی) نیز موضوع اور معروض کی وحدیت کو فلسفیانہ طور پر قائم کرنے کے نتیجے کے طور پر دو دبستانِ فکر وجود میں آئے۔ اوّل تو ہائیڈیگر اور اس کے متبعین، دوسرے جینیوا اسکول اور اس کے تنقید نگار۔ ہوسرل کے بعد مظہریاتی فلسفے میں مارٹن ہائیڈیگر، ژاں پال سارتر، اور مورس مرلو پونٹی کے زیرِ اثر بہت تبدیلیاں ہوئیں۔ ہوسرل نے عمداً وجود کے مسئلے کو التوا میں رکھا تھا تاکہ وہ منشائیت کے جوہر اور شعور کی ساخت پر پوری توجہ مرکوز کر سکے، ہائیڈیگر نے

(BEING AND TIME, 1927, Eng. Tr. 1962)

میں ہوسرل کے شعور کی تعریف میں بنیادی تبدیلی یہ کی کہ شعور کا تصور جامد طور پر نہیں، جدلیاتی طور پر کرنا چاہیے، بلکہ وجود ہی شعور ہے۔ بقول ہائیڈیگر انسانی وجود کا امتیاز اس کے 'دیے ہوئے ہونے' (GIVENNESS) میں ہے جس کو وہ دازائن (DASEIN) کہتا ہے۔ ہمارا شعور بیک وقت دنیا کی اشیا کا ادراک بھی کرتا ہے، اور ان کے ذریعے متشکل بھی ہوتا ہے۔ انسان کو دنیا میں یعنی زمان و مکاں میں گویا

پھینک دیا گیا ہے، اور اس میں انسان کا کچھ بس نہیں ہے۔ انسانی وجود کی اصل اس کا 'دیا ہوا ہونا' ہے، اور اس کے رد کا یا قبول میں انسان کا کوئی اختیار نہیں ہے۔ تاہم جس حد تک ہمارا شعور دیے ہوئے وجود کی صورتِ حال کو انگیز کر سکتا ہے، اس حد تک وہ ہماری دُنیا ہے۔ ہم اس سے ہٹ کر اور اس سے باہر ہو کر نہیں سوچ سکتے۔ یہ جیسی بھی ہے ہم اس سے اور یہ ہم سے عبارت ہے۔ عملاً ہم اپنے شعور کے 'معروض' کے ساتھ رل مل جاتے ہیں۔ ہماری سوچ ہمیشہ کسی نہ کسی 'دی ہوئی حالت' میں ہوتی ہے، اس لیے ہمیشہ 'تاریخی' ہے، لیکن اس تاریخ سے خارجی یا سماجی تاریخ مُراد نہیں، بلکہ داخلی تاریخ جو انسان کے شعور میں پیوست ہے۔ ہائیڈیگر کے فکری اثرات بعد میں اس کے متبعین بالخصوص گدامر، یاؤس، اور ایزر کے ذریعے اَدبی تنقید تک پہنچے اور مظہریاتی قاری اساس تنقید کی نظریہ سازی میں معاون ثابت ہوئے۔

## مَظہریاتی تنقید:
## ولف گانگ ایزر اور نظریۂ قبولیت

قاری اساس تنقید کو مظہریت کی بنیاد پر استوار کرنے اور اسے مقبول بنانے میں جرمن نقّاد ولف گانگ ایزر (WOLFGANG ISER) سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ وہ پہلا نقاد ہے جس نے تمام و کمال اسی نظریے پر توجہ کی ہے۔ اس کی دو کتابیں:

THE IMPLIED READER (1974)
THE ACT OF READING:
A THEORY OF AESTHETIC RESPONSE (1978)

جانز ہاپکنز یونی ورسٹی پریس سے شائع ہوئی ہیں اور بقول ایک مبصر کے دریدا کے بعد تنقیدی حلقوں میں جو کتابیں سب سے زیادہ مقبول ہیں، وہ منظہریت کے ترجمان ولف گانگ ایزر کی کتابیں ہیں۔ ولف گانگ ایزر (مغربی) جرمنی کی کونس تنس (KONSTANZ) یونیورسٹی سے وابستہ ہے، جہاں اس نے ہانس روبرٹ یاؤس اور بعض دوسرے مفکرین کے ساتھ مل کر منظہریت کی بنیادوں پر جمالیات کے نظریۂ قبولیت (REZEPTION ASTHETIK) کو قائم کرنے اور اسے مقبول بنانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ جرمن نظریۂ قبولیت قاری اساس تنقید کی طرح مختلف تنقیدی رویوں کا مجموعہ نہیں، بلکہ اس کے پیرو کاروں کا تعلق کونس تنس (KONSTANZ) سے ہے (جس طرح 'ردتشکیل' کے زیادہ تر مفکرین ییل YALE میں مجتمع ہو گئے تھے) یہ لوگ بالقصد ایک تنقیدی پلیٹ فارم کا استعمال کرتے ہیں، باہم تبادلۂ خیال کرتے ہیں اور مل کر کام کرتے ہیں۔ ہانس روبرٹ یاؤس کا تعلق بھی اس گروہ سے ہے، جس نے اس نظریے کا اطلاق ادبی تاریخ کی تشکیلِ نو پر کیا ہے اور یہ کہ ماضی اور حال کے ادبی روابط میں قارئین کیا کردار ادا کرتے ہیں۔ نظریۂ قبولیت کا جامع تعارف ROBERT C. HOLUB نے اپنی کتاب:

RECEPTION THEORY: A CRITICAL INTRODUCTION (1984)

میں کرایا ہے۔

الزبتھ فرونڈ نے ولف گانگ ایزر کو قاری اساس تنقید کا 'مکمل' اور سب سے زیادہ با اثر نقاد قرار دیا ہے۔ ایزر کی مندرجہ بالا دونوں کتابیں ادبی حلقوں میں بحث کا موضوع ہیں۔ ایزر کی فکر کا مرکزی نکتہ یہ ہے کہ قرأت ایک طرح کا سابقہ (INTERACTION) ہے جو ادبی متن کی ساخت اور اس کے وصول کنندہ (قاری) کے درمیان واقع ہوتا ہے۔

ایزر کا قرأت کا ماڈل تین باہمدگر مربوط جہات پر مبنی ہے: اوّل متن جو منضبط بھی ہے اور مبہم بھی، اور جو بالقوۃ معنی رکھتا ہے۔ دوسرے قاری کے پڑھنے کا عمل جو بطور ایک جمالیاتی معروض کے متن میں معنیاتی ارتباط پیدا کرتا ہے، تیسرے وہ حالات جن کے اندر متن اور قاری کے مابین سابقہ ہوتا ہے یا جو اس سابقے پر قابو رکھتے ہیں۔ بقول ایزر فن پارے کے دو سرے ہیں: فنّی سرا اور جمالیاتی سرا۔ فنّی سرا مصنّف کا 'متن' ہے، اور جمالیاتی سرا متن کا وہ وجود ہے جس سے قاری لطف اندوز ہوتا ہے۔ یہ دونوں ایک نہیں ہیں۔ سو ایزر فن پارے (WORK) کو مصنّف کے متن (TEXT) اور قاری کی قبولیت (REALISATION) سے الگ درجہ دیتا ہے۔ (۱۹۷۸ء ص ۲۱) لہٰذا معنی نہ قاری میں ہے، نہ متن میں بلکہ معنی ان دونوں کے سابقے سے پیدا ہوتا ہے۔ معنی کو فقط بطور 'امیج' کے قبولا جا سکتا ہے۔ متن امکان فراہم کرتا ہے قاری تشکیل کرتا ہے:

'THE TEXT PROPOSES, OR INSTRUCTS,
THE READER DISPOSES, OR CONSTRUCTS'

ایزر مزید کہتا ہے کہ معنی نہ تو کاغذ پر چھپے ہوئے لفظ میں ہیں، نہ متن سے باہر ہیں، معنی قاری کے سمجھنے کے عمل میں ہیں۔ لہٰذا متن اور قاری دونوں قرأت کی حالت کا حصّہ ہیں جس پر کسی طرح کی ثنویت یعنی موضوع اور معروض کی دوئی کا اطلاق نہیں ہوتا۔ یوں معنی کوئی شئے نہیں جس کی تعریف قائم ہو سکے، معنی اثر ہے جس کا فقط تجربہ کیا جاتا ہے۔ (ص ۹-۱۰) چنانچہ ایزر کے 'مرادی قاری' (IMPLIED READER) کا تصور ان تمام طور طریقوں پر حاوی ہے جو ادب کی انہام و تفہیم اور اثر پذیری کے لیے ضروری ہیں۔ یہ طور طریقے بقول ایزر خارج سے عاید نہیں ہوتے، بلکہ متن کی رو سے طے پاتے ہیں۔ اس اعتبار سے مرادی قاری کی جڑیں متن کی ساخت میں ہیں۔

'مرادی قاری' محض ایک (CONSTRUCT) تشکیل ہے، یہ واقعاتی قاری نہیں۔ گویا یہ متن کی ان ساختوں میں مضمر ہے جو قاری کو ردعمل کی دعوت دیتی ہیں۔ واقعاتی قاری البتہ ان ساختوں کو انگیز کرتا ہے لیکن فقط اُس حد تک جس حد تک اُس کی ذہنی پیش ساخت اس کی اجازت دیتی ہے اور جو اُس کے ماضی کے تجربے کے رنگ میں رنگی ہوتی ہے۔

ایزر کے نظریے پر اسٹینلے فش نے رسالہ DIACRITICS میں اپنے مضمون

'WHY NO ONE'S AFRAID OF WOLFGANG ISER' (1981)

میں اعتراض کیا کہ ایزر کی ثنویت کو ختم کرنے کی کوشش محض درمیانی راہ اختیار کرنے کی سعی ہے اور ایک خوش کن واہمہ سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔ ایزر نے اس کا جواب 'TALK LIKE WHALES' (1981), لکھ کر دیا اور فش کے موضوعی نقطۂ نظر کو غیر اطمینان بخش قرار دیا۔ اس بحث سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ مظہریاتی قاری اساس تنقید موضوعیت اور معروضیت دونوں انتہاؤں کو رد کرتی ہے، اور ان سے الگ اپنی راہ نکالتی ہے۔

بقول ایزر نقاد کا کام بطور ایک معروض کے متن کی وضاحت کرنا نہیں، بلکہ قاری پر اس کے اثر کو بیان کرنا ہے۔ اپنی دوسری کتاب :

THE ACT OF READING (1978)

میں وہ وضاحت کرتا ہے کہ متن کی نوعیت میں یہ چیز مضمر ہے کہ اس کو کئی طرح سے پڑھا جا سکتا ہے۔ 'مرادی قاری' کو متن خود اپنے لیے پیدا کرتا ہے، یہ متن کی ساخت میں موجود ہوتا ہے اور ہمیں متن کو خاص طرح سے پڑھنے کے لیے آمادہ کرتا ہے۔ 'واقعاتی قاری' پڑھنے کے عمل کے دوران ذہنی تاثر قبول کرتا ہے، تاہم یہ تاثر پہلے کے تجربے کے رنگ میں رنگ جاتا ہے۔ اپنے اس نکتے کے جواز میں ایزر فیلڈنگ کے ناول ٹام جونز کی مثال دیتا ہے کہ فیلڈنگ دو کردار پیش کرتا ہے، آل وردی جو مکمل انسان ہے اور

کیپٹن بلیفل جو ریاکار ہے۔ ناول پڑھنے کے دَوران قاری کو "مکمل انسان" کے اپنے تخیئلی تصوّرمیں تبدیلی کرنا پڑتی ہے۔ اس لیے کہ آل وردی کیپٹن بلیفل کو پاکباز سمجھ کراس سے دھوکا کھاتا ہے، یعنی جس شخص کو قاری مکمل انسان سمجھ رہا تھا، اس میں پرکھ کی کمی ہے۔ ناول کی قرأت کے دَوران قاری کا سَفر ایسی کئی ذہنی تبدیلیوں سے گزرتا ہے، اور تاثرات میں ردّو بدل ہوتا ہے۔ کرداروں اور واقعات کی یادداشت سے ہمارے ذہن میں کچھ توقعات قائم ہوجاتی ہیں، لیکن قرأت کے دوران میں کمی بیشی ہوتی رہتی ہے، اور یوں یادداشتوں اور تاثرات کی شکل بدلتی رہتی ہے۔ یعنی جیسے جیسے ہم پڑھتے جاتے ہیں، چیزیں بدلتی جاتی ہیں۔ بقول ایزر متن میں کسی ایک مقام پر طے شدہ اور متعینہ معنی نہیں ہوتے۔ غرض قاری ہی متن کو موجود بناتا ہے۔ فیلڈنگ ہمیں یہ نہیں بتاتا کہ ٹام جونز میں سوجھ بوجھ اور دانش کی کمی ہے، لیکن بطور قاری ہم ان تاثرات کو متن میں داخل کرتے ہیں، اور یوں متن کی خالی جگہوں کو بھر دیتے ہیں۔ ایزر کہتا ہے اگرچہ متن میں خالی جگہیں ہوتی ہیں، لیکن متن زندگی سے کہیں زیادہ واضح طور پر ساختیایا ہوا ہوتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ متن میں امکانات موجود ہوتے ہیں جن کی بنا پر قاری معنی اخذ کرتا ہے، لیکن اس عمل کے دوران معنی قاری کے پہلے کے تجربات کی رنگ آمیزی سے بچ نہیں سکتا۔ نیز متن کا نقطۂ نظر اگر اجنبی یا مختلف ہو تو اُس کے سمجھنے کے لیے قاری کے شعور کو بھی وسعت اختیار کرنا پڑتی ہے، اور نتیجتاً اس عمل و ردِعمل سے متن میں داخلی تبدیلی واقع ہوسکتی ہے۔ یہ سب کچھ متن کو داخلی وجود کا حِصّہ بنانے، اس سے ہم کلام ہونے اور اُس کو محسوس کرنے کے شعوری عمل کا نتیجہ ہے۔ ہر قرأت قاری کو کچھ نہ کچھ عطا کرتی ہے۔ ایزر کے الفاظ میں ہر قرأت غیر متشکّل کو متشکّل کرنے کا موقع دیتی ہے۔

قرأت کو ایک تجربہ قرار دینے سے ایزر کی مراد تجربے کی بُوقلمونی ہے کیونکہ کوئی دو قاری کسی متن سے ایک معنی مراد نہیں لیتے، یعنی ان کا تجربہ ایک نہیں ہوتا۔ متن کی خالی جگہوں کو ہر قاری اپنے طور پر بھرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ متن کی مختلف تشریحیں ممکن ہیں، اور کوئی ایک تشریح معنی کے تمام امکانات کو ختم نہیں کر سکتی۔ یہ بالکل اس طرح ہے جیسے دو آدمی رات میں آسمان پر ستاروں کے ایک جھرمٹ کو دیکھ رہے ہوں، ایک کو اس میں کشتی نظر آسکتی ہے جبکہ دوسرے کو اونٹ کا کوہان دکھائی دے رہا ہوتا ہے۔ بقول ایزر متن میں 'ستارے' مقرر ہیں جبکہ وہ خطوط جو ان کو ملاتے ہیں، ایک قاری سے دوسرے قاری تک بدل جاتے ہیں۔

ایزر اُن خطرات سے بھی آگاہ ہے جو قاری کو معنی کا مقتدر سرچشمہ قرار دینے سے پیدا ہوسکتے ہیں۔ وہ واقعاتی قاری اور مثالی یا معاصر قاری کی قوت اور کوتاہیوں کا احساس بھی رکھتا ہے، اسی لیے وہ 'مرادی قاری' (IMPLIED READER) کا تصور پیش کرتا ہے، یعنی "ایسا قاری جو خود متن کا پروردہ ہے، اس معنی میں کہ یہ قاری وہ مطلوبہ میلان رکھتا ہے جو متن کے 'اثر' کے لیے ضروری ہے"۔ (۱۹۷۸ء، ص ۳۴)
مثال کے طور پر اوپر جو اردو اشعار درج کیے گئے تھے، ان کی روشنی میں 'مرادی قاری' یا متن کے پروردہ قاری سے مراد قاری کا وہ تصور ہوگا جو شعری روایت کے ان آداب و اطوار کو جانتا ہو جن کی بدولت متن کے وہ معنی قائم ہوتے ہیں جو اس سے مراد لیے جاسکتے ہیں۔ یعنی شعر گوئی اور شعر فہمی میں روایت آگہی جس حد تک قدرِ مشترک ہے، مرادی قاری کا اس سے متصف ہونا ضروری ہے، یعنی متن کی ساخت قاری کے جس تصور کو طے کر دیتی ہو اس کی موجودگی شرط ہے۔ مثلاً میر کے شعر کی ساخت میں یہ مضمر ہے کہ محبوب کے دہن کو غنچہ سے تشبیہہ دیتے ہیں، حسن و خوبی

ہیں، خوش نمائی اور دلربائی میں، اور رازداری و کم سخنی میں، یا غنچے کا کھلنا اس کا بربادی کی طرف بڑھنا ہے، یا بند ھی مٹھی رازداری کا استعارہ ہے، یا غنچے کے پتیوں کو سمیٹے رہنے اور مٹھی کے بند رکھنے میں نسبت ہے وغیرہ۔ کم از کم اس نوع کے قاری کا تصور از روئے شعری ساخت طے ہے۔ یا غالب کے شعر سے لطف اندوز ہونے کے لیے اُردو شعری جمالیات کے ان نکات کا پیش علم شرط ہے کہ محبوب کی خاموشی یا بے اعتنائی اس کے عشوہ و ادا ہی کا ایک حصّہ ہے، یا نگاہ کو سُرمہ سا کہتے ہیں اس لیے کہ یہ آنکھ سے نکلتی ہے، یا سرمہ کھانے سے آواز بیٹھ جاتی ہے جو نگاہ کی خاموشی پر دال ہے۔ اسی طرح اقبال کے شعر کا مرادی قاری اس پیش علم کا پروردہ ہے کہ آدم کو چونکہ جنّت سے زمین پر پھینکا گیا تھا اس لیے وہ ٹوٹا ہوا تارا ہے، یا انسان کے احساسِ زیاں یا بارِ گناہ کا تقاضا ہے کہ وہ عروج حاصل کرے، اُس جنّت کو پالے جہاں سے نکالا گیا تھا، یا ماہِ کامل ہو جائے۔ یا فرشتے جو عِصیاں سے خوش تھے، اب آدم کی تکمیل سے خوف زدہ ہیں۔ اشعار کے مختلف مفاہیم یا مختلف قرأتوں کے معنی در معنی کا مسئلہ الگ ہے، لیکن اس حد تک روایت آگہی یا شعری مناسبتوں یا معنیاتی رشتوں کے اُن نکات سے واقفیت جن کی بدولت شعر کا متن قائم ہوا ہے، مرادی قاری کے تصور کی بنیادی شرط ہے۔ یعنی یہ وہ تصوّر ہے جو بقول ایزر متن کی ساخت سے طے پاتا ہے۔ یعنی متن کی ساخت جس کا حکم لگاتی ہے کہ کم از کم اتنا تو ہو ورنہ متن کا حُسن ستر ظاہر نہ ہو گا۔ مختلف ہیئتوں اور اصناف کے اپنے اپنے مطالبے ہو سکتے ہیں اور ادوار و تحریکات کے بھی۔ ان کے مرادی قاری کی نوعیت بھی الگ الگ ہو گی، یا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ایک تصور میں کئی مطالبوں کی سمائی ہو جائے۔ بہرحال اتنا طے ہے کہ اکثر و بیشتر متن اپنے مرادی قاری کا تصوّر رکھتا ہے، یعنی سخن فہمی کی کم سے کم بنیادی صلاحیت۔

'واقعاتی قاری' اس کے بعد اپنی قرأت سے متن کو جو رُخ دیتا ہے وہ اس کے ذوق، ظرف اور ترجیح کا معاملہ ہے۔

## ہانس روبرٹ یاؤس

ولف گانگ ایزر کے ساتھی ہانس روبرٹ یاؤس — (HANS ROBERT JAUSS) نے نظریۂ قبولیت (RECEPTION THEORY) کے ذریعے 'قاری اساس تنقید' کو تاریخی جہت عطا کی ہے۔ یاؤس نے روسی ہیئت پسندی (جس نے بڑی حد تک تاریخ کو نظرانداز کیا تھا) اور سماجی نظریوں میں (جو متن کو نظرانداز کرتے ہیں) ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کی کتاب کا انگریزی ترجمہ TOWARDS AN AESTHETIC OF RECEPTION ۱۹۸۲ء میں منی سوٹا سے شائع ہوا ہے۔ ایزر اور یاؤس دونوں منظہریاتی دبستان کے نظریۂ قبولیت کے مفکّر ہیں، لیکن دونوں کے کام میں فرق یہ ہے کہ ایزر انفرادی قبولیت یعنی انفرادی قرأت کا نظریہ ساز ہے جبکہ یاؤس قرأت کے تاریخی ڈسکورس کی بات کرتا ہے اس کا کہنا ہے کہ قرأت چونکہ تاریخی تناظر میں واقع ہوتی ہے، متن قاری تک کبھی خالص اور بےلاگ حالت میں نہیں پہنچتا۔ اس پر زمانے کا رنگ ضرور چڑھ جاتا ہے، اور یہ توقعات بدلتی رہتی ہیں۔ ۱۹۶۰ء میں جب جرمنی میں سماجی اضطراب کا دور تھا۔ یاؤس اور اس کے ساتھیوں نے جرمن ادب کو پھر سے کھنگالا، اور جرمن ادبی روایت پر نئی نظر ڈالنے کی ضرورت پر زور دیا۔ یاؤس کی اصطلاح 'زمرہ' (PARADIGM) دراصل سائنس کے فلسفی ٹی ایس کوہن (KUHN) سے مستعار ہے اس سے یاؤس تصورات اور معروضات کا وہ مجموعہ مراد لیتا ہے جو کسی بھی عہد میں کارفرما ہوتا ہے۔ سائنس میں ہمیشہ تجرباتی کام کسی ایک خاص 'زمرے' کی ذہنی دنیا میں انجام پاتا رہتا ہے، حتیٰ کہ

تصورات کا کوئی دوسرا 'زمرہ' پہلے 'زمرے' کو بے دخل کر دیتا ہے، اور اس طرح نئے تصورات اور نئے مفروضات قائم ہو جاتے ہیں۔ کسی بھی عہد کے قارئین متن کی پرکھ کے لیے جن اصولوں کا استعمال کرتے ہیں، یاؤس ان کے لیے 'افق اور توقعات' (HORIZON AND EXPECTATIONS) کی اصطلاحیں استعمال کرتا ہے جو 'زمرے' کے سائنسی تصور پر مبنی ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ مثال کے طور پر اگر ہم انگریزی شاعری کے آگسٹن دور پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ پوپ کی شاعری اس وقت کے ادبی افق اور توقعات کے عین مطابق تھی۔ چنانچہ اس وقت اس کی سلاست و قدرت، شائستگی اور شکوہ، اور اس کے خیالات کے فطرت کے مطابق ہونے کی داد دی گئی۔ تاہم اس زمانے کے ادبی افق اور توقعات کی رُو سے پوپ کی شاعری کی قدر و قیمت ہمیشہ کے لیے طے نہیں ہو گئی۔ چنانچہ اٹھارہویں صدی کے نصفِ دوم کی انگریزی تنقید میں اکثر یہ سوال اُٹھایا جانے لگا کہ کیا پوپ واقعی شاعر تھا، یا وہ محض ایک قادر الکلام ناظم تھا جس نے نثر میں قافیے ڈال کر اسے منظوم کر دیا۔ سچی شاعری کے لیے جو تخیل شرط ہے، کیا وہ پوپ کے یہاں ہے کہ نہیں۔ بیسویں صدی میں اس بارے میں پھر تبدیلی ہوئی۔ ادھر دیکھیں تو پوپ کی جدید قرأتیں ایک بدلے ہوئے ذہنی افق پر دوسری طرح کی توقعات کے ساتھ ملتی ہیں۔ آج کل پوپ کی شاعری کو ایک اور ہی رنگ میں دیکھا جا رہا ہے، یعنی صناعی کے علاوہ اس میں حسِ مزاح، اخلاقی بصیرت اور روایت کی علم برداریت۔ یہ سب خوبیاں تلاش کر لی گئی ہیں، اور قدر کی نگاہوں سے دیکھی جانے لگی ہیں۔

یہاں ناسخ و ذوق کی طرف اشارہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ ان کو گزرے ہوئے زیادہ زمانہ بھی نہیں گزرا۔ ایک صدی کے اندر اندر اُردو

کا اَدبی افق اور توقعات کس قدر بدل گئی ہیں۔ وسطِ انیسویں صدی میں دونوں کے نام کا ڈنکا بجتا تھا۔ شاگردوں کے اعتبار سے سوائے داغ کے شاید ہی کسی کو اتنے عقیدت مند پیروکار ملے ہوں جتنے ذوق اور ناسخ کو نصیب ہوئے۔ دونوں نے اپنے اپنے زمانے میں شعری معیارات طے کیے، اور صنائع لفظی و معنوی کو ایسے کھپایا، اور قافیہ پیمائی، صنعت گری، رعایت لفظی، محاورہ بافی اور قادرالکلامی کا ایسا حق ادا کیا، اور سنگلاخ زمینوں کے پانی کرنے، اور دوغزلے سہ غزلے کہنے کی ایسی دھاک بٹھائی کہ ایک مدّت تک شعری اسالیب اور معیارات ناسخ اور ذوق کے رنگِ سخن سے طے ہوتے تھے۔ ناسخ کی اہمیت کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے کہ غالب تک نے ناسخ کی غزلوں پر غزلیں کہی ہیں۔ لیکن بیسویں صدی کے آتے آتے ادبی افق اور توقعات کچھ ایسی تبدیل ہوئیں کہ ناسخ اور ذوق ساقط المعیار سمجھے جانے لگے، اور ان کا ذکر آتا بھی تھا تو اس دور کی شاعری کے معائب گنوانے کے لیے، یعنی طوالت، سپاٹ پن، لفظی بازی گری اور بے تہی کی مثال دینے کے لیے آتا تھا۔ تاہم ادھر آزادی کے بعد ذہنی افق پھر کچھ بدلا ہے اور ان کی اہمیت کو بطور ماہرِ فن اساتذہ کے یعنی بطور کلاسیکی اقدار کے نقیب اور زبان و بیان کے رموز و نکات کے رمز شناس کے دوبارہ دیکھا جانے لگا ہے۔ اس ضمن میں عابد علی عابد، محمد حسن عسکری، اور بعض دوسروں کی تحریروں سے آزادی کے بعد کے بدلے ہوئے ادبی افق کا اندازہ بآسانی کیا جا سکتا ہے۔

یاؤس کہتا ہے کہ یہ سوچنا غلط ہے کہ کوئی بھی فن پارہ تمام زمانوں کے لیے ہے یا آفاقی ہے، یا اس کے جو معنی خود اس کے زمانے میں متعین ہو گئے، وہی معنی ہر عہد میں ہر قاری پر واجب ہیں۔ ادبی فن پارہ

ایسی چیز نہیں جو بالذات قائم ہو، اور جو ہر عہد میں قاری کو ایک ہی چہرہ دکھاتا ہو۔ بقول یاؤس فن پارہ کوئی یادگار تاریخی عمارت نہیں جو تمام زمانوں سے ایک ہی زبان میں بات کرے گی۔ گویا ادب کی دنیا میں ہم کسی ایسے 'افق اور توقعات' کا تصور قائم نہیں کر سکتے۔ جو سب زمانوں کے لیے ہو۔ ایسا کرنا 'تاریخی حالت' کو نظر انداز کرنا ہوگا۔ یعنی ہم کس کو صحیح مانیں، سابقہ قارئین کی رائے کو، یا مابعد کے قارئین کی رائے کو، یا خود اپنے دور کی قارئین کی رائے کو۔ ولیم بلیک کی مثال سے ظاہر ہے کہ خود اس کے عہد کے قارئین اس کی شاعری کی انقلابی معنویت کو سمجھنے سے قاصر تھے۔ غالب کو ناقدری زمانہ کی برابر شکایت رہی۔ وہ خود کو 'عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ' بھی کہتے تھے، اور اس میں کلام نہیں کہ غالب کو خود ان کے عہد کے قارئین نے اتنا نہیں پہچانا جتنا غالب بعد میں پہچانے گئے۔ اس مسئلے کا ایک رُخ یہ بھی ہے کہ جو اعتراض شاعر کے معاصر قارئین پر وارد آتا ہے کہ وہ فن پارے سے انصاف نہ کر سکے، وہ بعد کے قارئین پر یا عہدِ حاضر کے قارئین پر بھی وارد آسکتا ہے۔ اس کی کیا ضمانت ہے کہ کن قارئین کا فیصلہ صحیح ہے۔ یاؤس کہتا ہے کہ ہر عہد اپنی توقعات کے افق کے مطابق فن پارے کو پڑھتا اور اس کی تحسین کاری کرتا ہے، اور ادبی افق برابر بدلتا رہتا ہے۔

## جنیوا اسکول اور ژورژ پولے

جنیوا اسکول بنیادی طور پر 'GENEVA SCHOOL OF CONSCIOUSNESS' کہلاتا ہے۔ مظہریاتی تنقید کے سلسلے میں جنیوا اسکول کی خدمات ایک طویل عرصے پر پھیلی ہوئی ہیں۔ لیکن جنیوا اسکول کو صحیح معنوں میں یورپ سے باہر کے حلقوں سے متعارف کرایا، بلجیم نقاد ژورژ پولے (GOERGES POULET)

(پیدائش ۱۹۰۲ء) نے، ژورژ پولے کی ذیل کی کتابیں :

STUDIES IN HUMAN TIME (1949)
THE INTERIOR DISTANCE (1952)
METAMORPHOSES OF THE CIRCLE (1961)

ادبی حلقوں میں خاصی شہرت رکھتی ہیں۔ جنیوا اسکول کے دوسرے نقادوں میں سوئیٹزر لینڈ کے ژاں سٹاروبنسکی (JEAN STAROBINSKI) اور ژاں روسے (JEAN ROUSSET) بھی اہم ہیں۔ ان کے علاوہ رولاں بارتھ کی ابتدائی تصانیف میں اور امریکی نقاد جے ہلس ملر کے یہاں بھی جنیوا اسکول کے تصورِ شعور کے اثرات ملتے ہیں، لیکن بعد میں بارتھ پس ساختیات کی طرف اور ملر ردتشکیل کی طرف نکل گئے۔

نظریۂ قرأت کی مظہریت پر ژورژ پولے کا مطالعہ 'PHENOMENOLOGY OF READING' 'نیو لٹریری ہسٹری' میں ۱۹۶۹ء میں شائع ہوا تھا۔ پولے قاری اساس تنقید کی سب سے بڑی دقت کا سوال اُٹھاتے ہوئے کہتا ہے کہ قاری اور متن کے رشتے میں معنی کا سرچشمہ یا حَکم کس کو قرار دیا جائے، یا 'حقیقت' اور 'تشریح' میں فرق کیسے کیا جائے، یعنی متن سے کیا مراد لیا جا سکتا ہے اور کیا مراد لیا گیا، جبکہ 'کیا مراد لیا جا سکتا ہے' کا امکان کسی تشریح سے خواہ وہ کتنی مکمل کیوں نہ ہو، ختم نہیں ہو جاتا۔ البتہ مظہریت کی رو سے متن اور قاری یا ساخت اور عمل کی ثنویت کو ایک وحدانی تصور یعنی 'منشائیت' (INTENTIONALITY) کے تحت لایا جا سکتا ہے۔ یہ معلوم ہے کہ مظہریت کی رو سے شعور اشیا پر مبنی ہے، یعنی شعور، کسی چیز کا شعور ہوتا ہے :

'ALL CONSCIOUSNESS IS CONSCIOUSNESS OF SOMETHING'

اگرچہ ہم اشیا کے آزادانہ 'معروضی' وجود کا تیقن نہیں کر سکتے،

لیکن شعور کے منشا کی رو سے بطور اشیا ان کا اثبات کر سکتے ہیں
منشائیت (INTENTIONALITY) سے مُراد مصنف کا مدعا یا ارادہ نہیں،
بلکہ اُس عمل کی ساخت جس کی رو سے موضوع (شعورِ انسانی) کسی
شئے کا ادراک یا تصوّر کرتا ہے اور وہ چیز وجود پاجاتی ہے، نیز بیک
وقت اس شئے کے موضوع کے شعور میں داخل ہونے سے موضوع اس
کا حامل بن جاتا ہے، گویا اس میں تبدیلی آجاتی ہے، اور یہ عمل دوطرفہ
ہے۔ لہٰذا موضوع جو معنی کا سرچشمہ سمجھا جاتا ہے، دراصل شعور کے اثر
کا پروردہ ہے اور شعور کسی چیز کا شعور ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نوع کی
ساخت میں 'موضوع/معروض' کی روایتی ثنویت باقی نہیں رہتی۔
کتاب اور قاری کے مظہریاتی رشتے کے بارے میں ژورژ پولے
نے نہایت دلچسپ بحث اٹھائی ہے۔ کتاب کے بارے میں یہ بات معمولی
نہیں کہ قاری اس میں اور وہ قاری میں داخل ہوجاتی ہے اور باہر
اور اندر کا فرق مٹ جاتا ہے، اور من و تو کا امتیاز باقی نہیں رہتا۔
(۱۹۶۹ء ص ۵۴)۔ قرأت کے دوران 'معروض' غائب ہوجاتا ہے،
اور کتاب کی خارجی حیثیت ختم ہوجاتی ہے اور وہ قاری کے باطن
کا حصہ بن کر ایک نیا داخلی وجود پانے لگتی ہے، یعنی ایک ذہنی وجود،
(امیج، خیال، لفظ) منشایا یا موضوعایا ہوا معروض (SUBJECTED
OBJECT) جو دوسرے کے شفاف شعور کا حصہ ہے۔ کتاب قاری کے
اندر اپنے کو جیتی ہے، اپنے کو سوچتی ہے، اور تو اور قاری کے اندر
کتاب اپنے کو معنی دیتی ہے۔ قاری کے شعور کی اس قلب ماہیت کا
یہ مطلب نہیں کہ قاری اپنے شعور سے عاری ہوجاتا ہے بلکہ قاری کا
شعور 'دوسرے' شعور سے تطبیق پیدا کرلیتا ہے۔ جیسے ہی کتاب
قاری کے وجود کی تہوں میں اترتی ہے اور اس کے باطن کی پناہ گاہ

میں آجاتی ہے، یا جیسے ہی قاری 'دوسرے شعور' کی میہانداری کرنے لگتا ہے، ایک عجیب وغریب رشتہ پیدا ہو جاتا ہے اور موضوع اور معروض کی حدبندی پگھلنے لگتی ہے۔ اس تجربے کو ژورژ پولے نے جن الفاظ میں بیان کیا ہے، وہ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے:

"قرأت کے عمل سے جو غیر معمولی تبدیلی پیدا ہوتی ہے، اس میں جیسے میرے چاروں طرف کی چیزیں غائب ہو جاتی ہیں، بلکہ کتاب بھی بیچ میں حائل نہیں رہتی۔ خارجی ظواہر کی جگہ وہ ذہنی 'معروض' لے لیتا ہے جو میرے شعور کے ساتھ مل کر عمل آرا ہوتا ہے۔ اب اس رشتے کی دین کے طور پر جن خیالات کے ساتھ میں گزر بسر کرتا ہوں، وہ میرے لیے عجیب وغریب مسائل پیدا کرتے ہیں۔ سب سے دلچسپ بات یہ ہے کہ میں ایسا شخص بن جاتا ہوں جو اُن خیالات کو جو زیرِ مطالعہ کتاب کا حصہ ہیں اور جو بلاشبہ کسی دوسرے کے خیالات ہیں، اپنے خیالات کا معروض سمجھنے لگتا ہوں۔ ہرچند کہ وہ دوسرے کے ادراک کا جزو ہیں، تاہم میں خود کو اُن کا موضوع محسوس کرتا ہوں۔ تعجب خیز ہے کہ میں دوسرے کی سوچ سے سوچتا ہوں۔ اگر ایسا ہو کہ میں ان خیالات کو دوسرے کی سوچ سمجھ کر سوچوں تو تعجب نہیں، لیکن وہ بالکل میری اپنی سوچ بن جاتے ہیں اس لیے کہ میں ان کو سوچتا ہوں یا اس لیے کہ میرے تشخص پر دوسرے کی سوچ کا 'حملہ' ہوا ہے۔ بطور قاری میں وہ شخص ہوں جو اپنے سے باہر کی سوچ سوچنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ پس میں اُس سوچ کا 'موضوع' بن جاتا ہوں جو میری سوچ کے

علاوہ ہے۔ مزے کی بات ہے کہ میرا شعور یوں محسوس
کرتا ہے گویا وہ دوسرے کا شعور ہے . . . جو کچھ میں
سوچتا ہوں میری اپنی ذہنی دنیا کا حصّہ ہے، تاہم میں
ایک ایسے خیال کو سوچتا ہوں جو واضح طور پر دوسرے
کی ذہنی دنیا کا حصّہ ہے، لیکن وہ مجھ میں یوں سوچا جاتا
ہے گویا میرا وجود نہ ہو . . . جب بھی 'میں' پڑھتا
ہوں، خود کو 'میں' کہتا ہوں پھر بھی میں جو 'میں'
کہتا ہوں وہ میں نہیں ہوں، کیونکہ جب کوئی بات
بطور خیال پیش ہوتی ہے، تو وقتی طور پر ہی سہی،
خود کو فراموش کر کے، یا خود سے الگ ہٹ کر (یعنی
ALIENATED ہو کر) اس کا کوئی نہ کوئی سوچنے والا
عامل یعنی موضوع ضروری ہے، حالانکہ قرأت کے
عمل میں وہ موضوع محض میں نہیں ہوں۔"

(ص ۵۵-۵۶)

غرض پولے قرأت کے عمل میں اُس 'شعور' کو اہمیت دیتا ہے جو اُس وجود کا
ہے جو قاری کا نہیں ہے، لیکن قرأت کے عمل میں قاری اس تجربے سے گزرتا
ہے تو اُس کو لگتا ہے کہ وہ وجود گویا اُس کا اپنا ہے۔

---

منظہریت کا ذکر ختم کرنے سے پہلے مختصراً یہ بتا دینا ضروری ہے کہ منظہریت
پر سب سے بھرپور وار ردتشکیل کی طرف سے آیا ہے، لیکن اس کا جواب بھی
اتنا ہی بھرپور دیا گیا ہے۔ دریدا کی فرانسیسی ردتشکیل میں امریکی رسوخ بھی
شامل ہو چکا ہے (جیفری ہارٹ من، پال ڈی مان، جے ہلس ملر، باربرا جانسن،
وغیرہ) لیکن جرمن منظہریت کی اصابت اپنی جگہ ہے۔ رابرٹ میگ لیولا نے

تو ایک جگہ ردِ تشکیل کو 'پس منظہریت' قرار دیا ہے، اور دریدا کو بچا کھچا (RESIDUAL) منظہریاتی مفکر کہا ہے۔ ایک اور مبصر وٹیمو کے لفظوں میں ردِ تشکیل منظہریاتی 'موجودگی' ہی کی ایک شکل ہے جس کو ذرا گھما دیا گیا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ منظہریاتی تنقید 'بے دخل' بھی کرتی ہے اور ردِ تشکیل بھی، البتہ اس کا لہجہ سفّاکانہ نہیں۔ رابرٹ میگ لیولا نے اپنی کتاب :

DERRIDA ON THE MEND (1984)

میں یہ بحث اُٹھائی ہے کہ دریدا کے سلسلے میں بدھ مت کا نظریہ شونیہ (DEVOIDNESS) بھی توجہ طلب ہے۔ بودھی مفکر ناگارجن کے یہاں فلسفیانہ اصابتِ فکر کے ساتھ 'دو سچائیوں' کا تصور ملتا ہے، یعنی 'موجودگی' کے اثبات کا جیسا کہ جینوا اسکول کے نظریۂ شعور میں ہے، اور 'موجودگی' کے دوسرے پن کا جیسا کہ ردِ تشکیل میں ہے۔ بہرحال ردِ تشکیل کی یلغار کے باوجود منظہریت کا اثر باقی ہے، بلکہ جیسے جیسے 'قاری اساس تنقید' کی مقبولیت بڑھ رہی ہے، منظہریت کا اثر بھی بڑھ رہا ہے۔

## ۳

# اینگلو سیکسن قاری اساس تنقید

ANGLO-SAXON READER RESPONSE CRITICISM

### سٹینلے فش

سٹینلے فش (STANLEY FISH) کی کتابیں :

SURPRISED BY SIN (1967)

SELF-CONSUMING ARTIFACTS (1972)

'قاری اساس تنقید' کے ضمن میں خاصی مشہور ہیں۔ فش کے موقف میں قاری کے تجربے کو مرکزیت حاصل ہے۔ اس کا خیال ہے کہ قرأت ایک سرگرمی ہے، ایک مسلسل طریقہ ہے، اور معنی قاری کے شعور میں رونما ہونے والے 'واقعات' ہیں۔ متن سے سب سے اہم سوال یہ پوچھا جاسکتا ہے کہ وہ کیا کرتا ہے 'WHAT IT DOES' - نقاد کا مناسب طریقۂ کار یہ ہونا چاہیے کہ وہ لفظوں کے تئیں جیسے وہ وقت کے تسلسل میں ایک کے بعد ایک آتے ہیں، قاری کے نمو پذیر ردّ عمل کا تجزیہ کرے۔ فش زبان کو نظر انداز نہیں کرتا اور وہ متن کا تجزیہ بطور 'بیان' (ڈسکورس) کرتا ہے۔ وہ اپنے طریقۂ کار کو جدلیاتی (DIALECTICAL) کہتا ہے اس اعتبار سے کہ متن کے مسائل اور پیچیدگی ذہن کو مضطرب کرتی ہے، اور قاری سے تقاضا کرتی ہے کہ وہ ہر چیز کو نہایت سختی سے جانچے اور پرکھے، اور اس جدلیاتی تجربے کا نتیجہ تقلیب ہے، صرف تبدیلی نہیں بلکہ ذہنوں کا تبدّل (ص ۱-۲ : ۱۹۷۲)
اس اعتبار سے فش کی قوت یا کمزوری یہی ہے کہ وہ مصنف یا متن کو بے دخل تو کرتا ہے، لیکن اس کی جگہ قاری کی موضوعیت کو بطور ایک نئے مقتدرہ کے فائز کر دیتا ہے۔ اس کا قول ہے :

'WE 'WRITE' THE TEXTS WE READ'

سٹینلے فش توقعات کی اُن تبدیلیوں کی بات اٹھاتا ہے جو قارئین میں رونما ہوتی رہتی ہیں، لیکن جرمن مظہریاتی مفکرین کے برعکس وہ زور دیتا ہے، کہ یہ سب کچھ متنی طور پر کلمے (SENTENCE) کی سطح پر ہوتا ہے، اور متن سے جو کچھ اخذ ہوتا ہے، وہ کلمے کی سطح پر قاری ہی کی بدولت ہوتا ہے۔ وہ ملٹن کا حوالہ دیتے ہوئے کہتا ہے کہ ملٹن 'فردوس گمشدہ' میں آدم اور حوا کے جنت سے نکالے جانے کے بعد ان کی ذہنی حالت کے بارے میں کہتا ہے :

'NOR DID THEY NOT PERCEIVE THE EVIL PLIGHT'

فش کا بیان ہے کہ یہ کلمہ اس کلمے کا بدل نہیں ہے :

'THEY PERCEIVED THE EVIL PLIGHT'

متن کو پڑھتے ہوئے الفاظ کی ترتیب پر غور کرنا بیحد ضروری ہے اور جس طرح ملٹن کی ترتیب رک کر سوچنے پر مجبور کرتی ہے ، وہ بات دوسرے کلمے کے ذریعے ممکن نہیں ہے ۔ غرض ایک بار متن کو پڑھ جانے اور پھر سے اُسے پڑھنے کے عمل سے بھی اخذِ معنی کے لطف و انبساط میں اضافہ ہوتا ہے ۔ علاوہ دوسرے شعری وسائل کے کلمے اندر لفظوں کے نحوی در و بست یعنی لفظوں کی ترتیب کو آگے پیچھے کرنے سے معنی پر غیر معمولی اثر پڑتا ہے ۔

یہاں ذرا اردو پر بھی نظر ڈالنا مناسب ہوگا ۔ اُردو کا شعری ذوق چونکہ انتہائی بالیدہ اور رچا ہوا ہے ، اساتذہ کے ہاں صرف و نحو کے ذرا سے فرق یا لفظوں کے معمولی ردّ و بدل سے ایسے ایسے لطیف معنیاتی نکتے پیدا ہوئے ہیں کہ دیکھتے بنتا ہے ۔ غالب کا شعر ہے :

شوق اس دشت میں دَوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں<br>جادہ غیر از نگہِ دیدۂ تصویر نہیں !

اس شعر کے بارے میں یہ سوال اٹھایا گیا ہے کہ غالب نے " نگہِ دیدۂ تصویر" کہا " نگہِ تصویر" کیوں نہ کہا ؟ کیونکہ بظاہر ' دیدہ ' کا لفظ غیر ضروری معلوم ہوتا ہے ۔ قطع نظر شارحین کی توجیہات کے " نگہِ تصویر" کے بجائے " نگہِ دیدۂ تصویر" کہنے سے کلمے میں رکاوٹ پیدا ہوگئی ، قرأت کے لیے چیلنج پیدا ہوگیا ، اور نتیجتاً معنی میں گہرائی آگئی ۔ میر کا یہ شعر دیکھیے :

قد کھینچے ہے جس وقت تو ہے طرفہ بلا تو
کہتا ہے ترا سایہ پری سے کہ ہے کیا تو

یا غالب کا یہ شعر ملاحظہ ہو :

مگر غبار ہوئے پر ہوا اڑا لے جائے
وگرنہ تاب و تواں بال و پر میں خاک نہیں

قطع نظر نہایت لطیف اور برجستہ رعایاتِ لفظی اور مناسبتوں کے یہاں یہ پہلو غور طلب ہے کہ کلمے کی سطح پر نحوی در و بست کو ذرا سا بے دخل کرنے سے ہماری شعریات میں معنیاتی اِشکال اور اس کے ساتھ ساتھ لطف و اثر کی کیسی شکلیں پیدا ہوتی ہیں ۔ غالب کے یہاں تو ذہنی پیچیدگی کی وجہ سے صناعی ظاہر ہے، لیکن میر کی بظاہر سادگی عجیب طرح کی پُرکاری کا پردہ ہے۔ سوائے 'ہے' کے ایک بھی لفظ گھٹائے بڑھائے بغیر شعر کی نثر ہے : تو جس وقت قد کھینچے ہے تو طرفہ بلا (ہے)، ترا سایہ پری سے کہتا ہے کہ تو کیا ہے ۔ دیکھا آپ نے، سارا لطف غارت ہو گیا ۔ یعنی شعر کا حُسن اس کی نحو میں ہے ۔ ملاحظہ فرمائیں کہ نثری نحو سے قریب ترین ہوتے ہوئے بھی کلمے کی سطح پر لفظوں کے نہایت معمولی ردّ و بدل سے میر نے کیا کمال پیدا کیا ہے اور قدِ یار کے تحیّر کا کیا سماں باندھا ہے کہ قاری مضطرب ہو اٹھتا ہے ۔ غالب کے شعر میں نحوی رد و بدل بے محابا ہے، پہلے مصرعے کے پہلے لفظ 'مگر' سے ظاہر ہے کہ صورتِ حال کا بیان جو نثری منطق میں اوّل ہے، موخر ہو جائے گا یعنی بال و پر میں طاقت تو ہے نہیں، بس یہی ممکن ہے کہ جب غبار بن جائیں تو ہوا اڑا لے جائے ۔ اردو میں لفظوں کے نحوی ردّ و بدل سے شعریت کا رشتہ نہایت گہرا ہے ۔ ایسا مصرعے کی حد کے اندر بھی ہوتا ہے اور مصرعوں کے مابین بھی، اور اس سے قرأت کے لیے جو چیلنج پیدا ہوتا ہے ظاہر ہے ۔

فش کا کہنا ہے کہ جس قرأت پر وہ زور دیتا ہے، وہ 'جانکار قاری' (INFORMED READER) کی قرأت ہے۔ یعنی قاری وہ شخص ہے جو چومسکی کے اصطلاحی معنی میں 'لسانی اہلیت' (LINGUISTIC COMPETENCE) رکھتا ہے۔ ایسا قاری کم از کم اتنے نحوی اور معنیاتی علم کو اپنے داخلی وجود کا حصہ بنا چکا ہوتا ہے، جتنا اَدبی قرأت کے لیے ضروری ہے۔ اَدبی متن کے 'جانکار قاری' سے یہ بھی توقع کی جاتی ہے کہ وہ ادبی روایت اور ادبی طور طریقوں اور ادبی اصول وضوابط کا بھرپور علم رکھتا ہو۔ لیکن جونتھن کلر کا اعتراض ہے کہ وہ تمام طور طریقے اور اصول وضوابط جنھیں قارئین بالعموم ادبی قرأت کے دوران استعمال کرتے ہیں، اُن کے بارے میں ابھی ہمارا علم ناقص ہے۔ دوسرے یہ کہ کلمے میں لفظوں کو سطری ترتیب سے لفظ بہ لفظ پڑھنے کا تصور گمراہ کن ہے۔ کلر کہتا ہے کہ اس کا کوئی ثبوت نہیں ہے کہ قرأت کے دوران قاری کلموں کو رک رک کر پڑھتا یا سمجھتا ہے جیسے وہ لکھے ہوئے ہیں۔ لیکن فش نے SELF-CONSUMING ARTIFACTS میں بالوضاحت اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اس کا نظریہ ایسے متون پر صادق آتا ہے جو پیچیدہ ہوں اور جن میں ابہام واِشکال پایا جاتا ہو۔

اپنی بعد کی تصنیف:

IS THERE A TEXT IN THIS CLASS? THE AUTHORITY OF INTERPRETIVE COMMUNITIES (1980)

میں فش نے اپنے نظریے کو مزید وسعت دی ہے، اور 'جانکاری قاری' کے انفرادی عمل میں اجتماعی مزاج وروایات کے تصور کو بھی شامل کیا ہے۔ قرأت کی جدلیاتی نوعیت پر زور دیتے ہوئے وہ واضح کرتا ہے کہ قاری جن معلومات کی روشنی میں قرأت کرتا ہے وہ اجتماع کی دین ہیں۔ INTERPRETIVE COMMUNITIES سے اُس کی مراد افراد کا گروہ یا جماعت

نہیں ، بلکہ وہ اجتماعی اشاریاتی معمولات اور اطوار جو قدرِ مشترک کا درجہ رکھتے ہیں اور قاری کے ذہن کی تشکیل میں مدد کرتے ہیں۔ گویا قرأت کے عمل کے انفرادی ہونے کے باوصف فش اقرار کرتا ہے کہ ادَب فہمی کے طور طریقے اور تصوّرات انفرادی، یکتا ، یا من مانے نہیں ہیں، بلکہ اجتماعی اور مبنی بر روایات ہیں، جو زبان کے اندر اور زبان کے ذریعے ترسیل پاتے ہیں، اور قرأت کے عمل سے پہلے وجود رکھتے ہیں۔ سیلڈن نے ان خیالات سے کھُل کر بحث کی ہے۔

## مائیکل رِفاٹیر (MICHAEL RIFFATERRE)

سٹینلے فش کے برعکس مائیکل رفاٹیر شعری زبان کے بارے میں روسی ہیئت پسندوں کا ہم نوا ہے کہ شاعری زبان کا خاص استعمال ہے۔ عام زبان اظہار کے عملی پہلو پر مبنی ہے، اور کسی نہ کسی حقیقت (REALITY) کو پیش کرتی ہے، جبکہ شعری زبان اس 'اطلاع' پر مبنی ہے جو ہیئت کا حصّہ ہے اور مقصود بالذات ہے۔ ظاہر ہے اس معروضی ہیئتی رویے میں رفاٹیر، رومن جیکب سن سے متاثر ہے، لیکن وہ جیکب سن کے ان نتائج سے متفق نہیں جو جیکب سن اور لیوی سٹراس نے بودلیئر کے سانٹ LES CHATS کے تجزیے میں پیش کیے تھے۔ ریفاٹیر کہتا ہے کہ وہ لسانی خصائص جن کا ذکر جیکب سن اور سٹراس کرتے ہیں، وہ کسی عام باصلاحیت قاری، کے بس کے نہیں۔ ان دونوں نے اپنے ساختیاتی مطالعے میں جس طرح کے لفظیاتی اور صوتیاتی نمونوں کا ذکر کیا ہے، یہ خصائص کسی بھی 'جانکار قاری' کی ذہنی ساخت کا حصّہ نہیں ہو سکتے۔ ایک تربیت یافتہ قاری سے یہ توقع نہیں کی جا سکتی کہ وہ متن کو اس خاص طریقے سے پڑھے۔ تاہم رفاٹیر یہ بتانے سے قاصر ہے کہ جیکب سن کا مطالعہ اس بات کی شہادت کیوں فراہم نہیں کرتا کہ قاری متن کا تصوّر کس طرح کرتا ہے۔

سیلڈن سوال اٹھاتا ہے کہ آخر قاری کی تعریف کیا ہے، اور قاری کا لائسنس حاصل کرنے کے لیے کس اہلیت اور صلاحیت کا ہونا ضروری ہے، اور اس اہلیت اور صلاحیت کا معروضی پیمانہ کیا ہے؟

رفاٹیر کے نظریے کی تشکیل اس کی کتاب :

SEMIOTICS OF POETRY (1978)

میں ملتی ہے۔ اس میں رفاٹیر نے اس مسئلے پر روشنی ڈالی ہے کہ باصلاحیت قاری متن کی سطح پر پیدا ہونے والے معنی سے آگے جاتا ہے۔ اگر ہم نظم کو محض معلومات کا مجموعہ سمجھتے ہیں تو ہم صرف اس معنی تک پہنچ پائیں گے جو معلومات سے متعلق ہیں۔ ایک صحیح قرأت اُن نشانات (SIGNS) پر توجہ کرنے سے شروع ہوتی ہیں جو عام گرامر یا عام معنی کی ترجمانی سے ہٹے ہوئے ہوں۔ شاعری میں معنی خیزی بالواسطہ طور پر عمل آرا ہوتی ہے، اور اس طرح وہ حقیقت کی لغوی ترجمانی سے گریز کرتی ہے، متن کی سطح پر کے معنی جاننے کے لیے معمولی لسانی اہلیت کافی ہے، لیکن ادبی اظہار کے رموز و نکات اور عام گرامر سے گریز کو سمجھنے اور اس کی تحسین کاری کے لیے خاص طرح کی ادبی اہلیت شرط ہے۔ ایسے لسانی خصائص جن میں استعمالِ عام سے انحراف کیا گیا ہو، قاری کو مجبور کرتے ہیں کہ وہ معنی خیزی کی داخلی سطح کو بھی دیکھے، جہاں اظہار کے اجنبی خصائص معنی سے روشن ہو جاتے ہیں۔ نیز ان تمام مقامات پر بھی نگاہ رکھے جن میں زبان و بیان کے بعض خصائص کی تکرار ہوئی ہے۔ ریفاٹیر اسے نظم کا ساختیاتی MATRIX کہتا ہے جسے مختصر کر کے ایک کلمے یا ایک لفظ میں بھی سمیٹا جا سکتا ہے۔ ضروری نہیں کہ MATRIX ایک کلمے یا ترکیب کی صورت میں نظم میں موجود ہو، چنانچہ اس کو متن سے اخذ کر سکتے ہیں۔ نظم اپنے ظاہری MATRIX کے ذریعے داخلی MATRIX سے جڑی ہوتی ہے۔ ظاہری MATRIX بالعموم جانے پہچانے بیانات، کلیشے، یا عمومی

تلازمات اور مناسبات سے بنا ہوتا ہے۔ نظم کی وحدت اس کے داخلی MATRIX کی دین ہے۔

سیلڈن نے رفاٹیر کے نظریۂ قرأت کے اقدامات کو یوں بیان کیا ہے:

۱ سب سے پہلے متن کو عام معنی کے لیے پڑھنا چاہیے۔

۲ پھر ان عناصر کو نشان زد کرنا چاہیے جن میں زبان کے عام گرامری چلن سے گریز ہے، اور جو حقیقت کی عام ترجمانی کی راہ میں رکاوٹ بنتے ہیں۔

۳ اس کے بعد ان عام اظہارات پر نظر رکھی جائے جن کو متن میں اجنبیایا گیا ہے۔

۴ آخراً ان تمام اظہارات سے داخلی MATRIX اخذ کیا جائے، یعنی وہ کلیدی کلمہ یا لفظ یا ترکیب جو تمام اظہارات یا متن کو خلق GENERATE کرتی ہو۔

## جونتھن کلر

جونتھن کلر (JONATHAN CULLER) ساختیاتی نظریۂ قرأت کے لیے مشہور ہے، جسے اس نے اپنی کتاب:

STRUCTURALIST POETICS: STRUCTURALISM, LINGUISTICS, AND THE STUDY OF LITERATURE (1975)

میں پیش کیا ہے۔

جونتھن کلر اس بات پر زور دیتا ہے کہ قرأت کے نظریہ کے لیے ضروری ہے کہ وہ افہام و تفہیم اور تحسین کاری کو ضابطہ بند کرسکے جو بالعموم قارئین قرأت کے دوران استعمال کرتے ہیں۔ اس بات کو نظر میں رکھنا چاہیے کہ ایک ہی متن

سے مختلف قاری مختلف مفاہیم برآمد کرتے ہیں ۔ اگرچہ تعبیر و تفہیم کا یہی تنوع دراصل قاری اساس تنقید کے بہت سے نظریہ سازوں کے لیے دقت کا باعث بنتا ہے ، لیکن کلر مدلل بحث کرتے ہوئے کہتا ہے کہ نظریے کا چیلنج یہی ہے کہ مختلف قرأتوں کے امکانات اور مفاہیم کے تنوع کو ضابطہ بند کیا جائے ، اس لیے کہ قارئین میں معنی کا اختلاف تو ہو سکتا ہے لیکن تفہیم و تعبیر کے لیے قارئین جو پیرایے اور طور طریقے استعمال کرتے ہیں ، ان میں کچھ تو ملتے جلتے ہوں گے ، ان کو دریافت کرنے کی کوشش کی جا سکتی ہے ۔

کلر اپنے ساختیاتی نظریۂ قرأت کو چومسکی کے نظریۂ اہلیت COMPETENCE کی بنیاد پر استوار کرتا ہے ۔ جس طرح کسی بھی زبان کے اصول و ضوابط اس زبان کے بولنے والے کے وجدان و مزاج کا حصّہ بن جاتے ہیں ، اور ان کی رو سے وہ لاتعداد جملے خلق کر سکتا ہے ، نیز ایسے جملے بھی خلق کر سکتا ہے جن کو اس نے پہلے نہ سنا ہو ، اور اپنی اس 'اہلیت' کی بنا پر لفظوں کی لڑیوں کو بطور بامعنی جملوں کے پہچان اور سمجھ سکتا ہے ، کیوں کہ اپنی زبان کے اصول و ضوابط ، طور طریقے اور قاعدے کلیے اس کے ذہن و مزاج میں رچ بس چکے ہوتے ہیں ، یعنی بقول چومسکی INTERNALIZED ہو چکے ہیں ۔ (چومسکی کی تشکیلی گرامر انھیں مضمر قوانین کی دریافت پر مبنی ہے ) کلر کہتا ہے جس طرح 'لسانی اہلیت' زبان کی کارکردگی کا احاطہ کرتی ہے ، اسی طرح سوچا جا سکتا ہے کہ ادبی قرأت کی کارکردگی کی تہ میں وجدانی طور پر کسی نہ کسی طرح کی 'ادبی اہلیت' ضرور کام کرتی ہوگی ، اور اس نوع کی ادبی اہلیت کے اصول و ضوابط کے تعین کی کوشش کی جا سکتی ہے ۔ یعنی ادبی قرأت یا سخن فہمی کے کچھ نہ کچھ INTERNALIZED اصول و ضوابط ، طور طریقے اور روایات ضرور ہوں گی جن سے قارئین وجدانی طور پر مدد لیتے ہیں اور

اخذِ معنی یا لطف اندوزی ممکن ہوتی ہے ۔ کلر کہتا ہے مثال کے طور پر اَدبی متن کے نظم و ربط کے بارے میں ہماری کچھ توقعات ہوتی ہیں، ہم ان توقعات کی روشنی میں متن کو پڑھتے اور معنی پہنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ موضوع کی وحدت کے بھی کچھ نہ کچھ مضمر اصول ہیں، قرأت کے عمل کے دَوران وہ عمل آرا رہتے ہیں۔ قاری کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ متن سے معنیاتی ہم آہنگی حاصل کرے ۔ کلر نے ان مضمر اور تہ نشیں تصوّرات سے

NATURALISATION, RECUPERATION, MOTIVATION, VRAISEMBLISATION

کی اصطلاحات کے ذریعے بحث کی ہے اور قرأت کی 'لانگ' کے تعیّن کی کوشش کی ہے ۔ اس کا خیال ہے کہ ان سب تصوّرات کی کُل جمع وہ 'ادبی اہلیت' ہے جس کی رو سے کوئی بھی متن لکھا جاتا ہے یا جس کی رو سے قارئین بالعموم ادبی متن کو پڑھتے اور اس کو سمجھتے ہیں ۔ بقول کلر ساختیاتی شعریات کا کام ان اصول و ضوابط کا وضع کرنا نہیں بلکہ ان کا پتہ چلانا اور ان کو منضبط کرنا ہے ۔ کلر نے اپنی کتاب STRUCTURALIST POETICS کا بڑا حصّہ اسی سعی و جستجو میں صرف کیا ہے ۔ مسئلہ انفرادی قرأت کا نہیں، بلکہ یہ کہ قرأت کا عمل کس طرح سرانجام پاتا ہے یا مثالی قاری اَدب کو کس طرح پڑھتا اور سمجھتا ہے ۔

دیکھا جائے تو کلر کا نظریہ بمقابلہ رفاٹیر اور فش کے نظریوں کے قرأت کے تنوع کا احاطہ کرنے کے بہتر امکانات رکھتا ہے ۔ کلر نے یہ بحث بھی اٹھائی ہے کہ مختلف طرح کے متون کی ساخت یعنی اصناف کا نظریہ الگ سے ممکن نہیں کیونکہ اہلیت جو اِن کو پیدا کرتی ہے، اس کی کوئی داخلی فارم متعیّن نہیں کی جا سکتی ۔ قاری کی اہلیت کی بات البتہ کی جا سکتی ہے ۔ مصنفین اور شعرا اسی اہلیت کی بنا پر اَدبی تخلیق کے اہل ہوتے ہیں ۔ جس طرح زبان میں بات چیت کرنے کے لیے زبان پر قدرت شرط

ہے۔ اسی طرح متن کو بطور ادب پڑھنے کے لیے ادبی اہلیت شرط ہے۔ یہ اہلیت یا ادب کی "گرامر" مکتبوں، مدرسوں، اسکولوں، کالجوں کی دین بھی ہو سکتی ہے۔ کلر کا یہ بھی موقف ہے کہ تفہیم کے وہ طور طریقے جو ایک صنف کے لیے وضع کیے گئے ہیں، ان کا اطلاق دوسری صنف پر نہیں ہو سکتا، نیز ایک دَور کے تفہیمی طور طریقے دوسرے ادوار سے مختلف ہوتے ہیں، کیونکہ ان میں برابر تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔ البتہ یک زمانی سطح پر ان کے تعین کی کوشش کی جا سکتی ہے۔

ساختیات کے نظریۂ قرأت کے ارتقا کو سمجھنے کے لیے ان امور کو نظر میں رکھنا ضروری ہے کہ ۱۹۷۰ء تک ساختیات اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ چکی تھی اور پس ساختیاتی فکر کا چیلنج شروع ہو چکا تھا۔ ژاک دریدا نے اپنا نظریۂ ردتشکیل سب سے پہلے ۱۹۶۶ء میں جانز ہاپکنز یونیورسٹی کے سیمینار میں پیش کیا، ۱۹۶۸ء میں اس کی تین کتابیں بشمول (OF GRAMMATOLOGY) پیرس سے شائع ہوئیں، اور انگریزی تراجم ۱۹۷۶ء میں شائع ہوئے) غرض ردتشکیلی تبدیلیوں کا آغاز ہو چکا تھا جب جونتھن کلر کی کتاب ۱۹۷۵ء میں منظرِ عام پر آئی، اس میں نہایت اعتماد سے کلاسیکی ساختیات کی رو سے قرأت کے عمل اور اس کے اصول و ضوابط کا پتہ چلانے کی کوشش کی گئی تھی۔ یہ سعی و جستجو جس توقع پر قائم تھی، اُسے کلر نے یوں بیان کیا تھا:

'MAN IS NOT JUST HOMO SAPIENS BUT HOMO SIGNIFICANS: A CREATURE WHO GIVES SENSE TO THINGS' (P.264)

لیکن کلر نے اپنی کتاب کے آخری جملے میں یہ اقرار بھی کیا کہ:

'AS YET WE UNDERSTAND VERY LITTLE ABOUT HOW WE READ' (P.265)

اس فکر کا اگلا قدم کلر نے اپنی اگلی کتاب :

ON DECONSTRUCTION: THEORY AND CRITICISM AFTER STRUCTURALISM (1982)

میں اٹھایا اور وضاحت کی کہ ردِ تشکیل کی رو سے اگرچہ قاری اور متن کی الگ الگ مرکزیت کو بے دخل کیا جا سکتا ہے اور اصل چیز متنیت (TEXTUALITY) ہے، تاہم ایک ایسی صورتِ حال میں جہاں ساختیات اور پس ساختیات میں گہرا رشتہ ہے اور ایک کی منطقیت دوسرے کے استفہامیے میں بدل جاتی ہے، قرأت کے قائم شدہ مسائل پر پہلے سے بھی زیادہ توجہ کی ضرورت ہے۔

## قاری اساس تنقید اور نفسیات
## نارمن ہالینڈ اور ڈیوڈ بلائخ

قاری اساس تنقیدی رویے پر جن ماہرینِ نفسیات نے نفسیات کے زاویے سے روشنی ڈالی ہے، ان میں نارمن ہالینڈ (NORMAN HOLLAND) اور ڈیوڈ بلائخ (DAVID BLEICH) خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ نارمن ہالینڈ کا دلچسپ نظریہ مختصراً یہ ہے کہ بچہ اپنی بنیادی شناخت PRIMARY IDENTITY کا نقش اپنی ماں سے لیتا ہے۔ بڑا ہو جانے پر یہ شناختی تھیم، موسیقی کی تھیم کی طرح عمل آرا رہتی ہے، یعنی اس میں تبدیلیاں تو ہوتی رہتی ہیں لیکن شناخت کی مرکزی ساخت قائم رہتی ہے۔ جب ہم کسی متن کو پڑھتے ہیں تو دراصل ہم اس کو اپنی شناختی تھیم کی مطابقت کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ ہم ادبی متن کو خود اپنی شناخت کو علامتیانے اور اسے بالآخر خود سے مطابق کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ نارمن ہالینڈ کہتا ہے کہ ہم متن

کو ان خاص اطوار کی بنا پر بھی ازسرِنو ڈھالتے ہیں جن کے ذریعے ہم اپنی چھپی ہوئی خواہشات اور خوف سے نپٹتے ہیں جو ہماری سائیکی کا حصّہ ہیں۔

نارمن ہالینڈ کی کتاب :

THE DYNAMICS OF LITERARY RESPONSE (1968)

کا مرکزی مبحث یہی ہے کہ' ادب اگرچہ معروضی متن رکھتا ہے لیکن ادب کا تجربہ نوعیت کے اعتبار سے موضوعی ہے، نارمن ہالینڈ ارنسٹ کرس کے اس نظریے کا قائل ہے کہ جمالیاتی فارم ایغو کے اِڈ میں دبی ہوئی خواہشات کی قوت کو قابو میں لانے سے پیدا ہوتی ہے۔ ادب لاشعوری فینٹسی کی قلبِ ماہیت سے پیدا ہوتا ہے، پس قرأت کے عمل میں بھی لاشعور کارگر رہتا ہے، یعنی قاری فن پارے کو اپنے لاشعوری مہیجات کی روشنی میں پڑھتا اور سمجھتا ہے۔ پڑھنے کے دوران قاری کا لاشعوری غیرپن 'OTHERNESS' عمل آرا ہوتا ہے اور گناہ، شرم یا سزا کے دباؤ سے یکسر آزاد ہو کر لطف اندوزی یا انشاط کا باعث بنتا ہے۔

5 READERS READING (1975) میں نارمن ہالینڈ نے پانچ قارئین کے تجربات کے تفصیلی تجزیے سے دکھایا ہے کہ ان پانچوں پڑھنے والوں نے ادبی متن کو اپنے اپنے طور پر سمجھا، یعنی ان کی ادب فہمی اتنی متن کے خصائص سے متعلق نہ تھی جتنی اپنی اپنی شخصیت سے عبارت تھی۔ اس سے نارمن ہالینڈ یہ نظریہ اخذ کرتا ہے کہ متن کی معروضیت اپنی جگہ پر۔ لیکن قرأت اور ادب فہمی کے عمل میں قاری کے موضوعی تجربے اور لاشعور کی کارکردگی کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا، کیونکہ نفسیاتی معنی دوسرے تمام معنی کو اپنے رنگ میں رنگ لیتا ہے۔

ڈیوڈ بلایخ اپنے تنقیدی نظریے میں قاری کے موضوعی ذہنی زمرے (PARADIGM) پر زور دیتا ہے۔ اپنی کتاب : SUBJECTIVE CRITICISM (1978) میں وہ کہتا ہے کہ سائنس کے جدید فلسفہ دانوں بالخصوص ٹی ایس کوہن نے انکشاف کیا ہے کہ واقعات کی معروضی دنیا درحقیقت کوئی وجود

نہیں رکھتی۔ اور تو اور سائنس میں بھی دیکھنے اور سوچنے والے کی ذہنی ساخت فیصلہ کرتی ہے کہ معروضی واقعہ کیا ہے۔ کوہن کا قول ہے :

'KNOWLEDGE IS MADE BY PEOPLE AND NOT FOUND'

علم انسان نے پیدا کیا ہے، یہ پڑا نہیں مل گیا، حقیقت یہ ہے کہ مشاہدے کا معروض مشاہدے کے عمل سے تبدیل بھی ہو جاتا ہے۔ بلایخ اصرار کرتا ہے کہ علم کی ترقی سماج کی ضرورت سے وجود میں آتی ہے۔ جب ہم کہتے ہیں کہ سائنس نے توہم پرستی کو بے دخل کر دیا ہے تو ہم یہ نہیں کہہ رہے کہ ہم تاریکی سے روشنی میں آ گئے ہیں، بلکہ یہ کہ علم کے 'زمرے' میں تبدیلی ہو گئی ہے، کیونکہ سماج کی نئی ضرورتیں پرانے اعتقادات سے ٹکرانے لگی تھیں اور نئے اعتقادات نے ان کی جگہ لے لی ہے، اور کون جانے کب آج کے نئے اعتقادات آنے والے کل کے پرانے اعتقادات ہو جائیں۔ بقول رامن سیلڈن قاری اساس موضوعی تنقید اس مفروضے پر مبنی ہے کہ ہر شخص کا سب سے ضروری محرک (MOTIVE) خود اپنے آپ کو سمجھنا ہے۔ بلایخ کا بیان ہے کہ متن کے تئیں طالبہ کا ردِ عمل دو طرح سے ظاہر ہوتا ہے۔ (۱) فوری ردِ عمل (۲) وہ معنی جو قاری متن سے منسوب کرتا ہے۔ اس دوسری شکل کو اکثر معروضی تشریح و توضیح (OBJECTIVE INTERPRE-TATIONS) کا نام دیا جاتا ہے۔ بلایخ کہتا ہے کہ یہ تشریح و توضیح جس کو 'معروضی' سمجھا جاتا ہے، درحقیقت قاری کے 'موضوعی ردِ عمل' (SUBJECTIVE RESPONSE) سے پیدا ہوتی ہے۔ قاری فن پارے کا مطالعہ خواہ کسی بھی نقطۂ نظر سے کرے (اخلاقی، مارکسی، ساختیاتی، نفسیاتی) متن کی تشریح و توضیح بالعموم قاری کے ذاتی اور انفرادی موضوعی ردِ عمل کو پیش کرے گی۔ اگر ردِ عمل کو بنیاد نہ بنایا جائے تو فکری نظریوں کی اطلاقیت، ادعائیت سے پیدا شدہ فارمولا بازی ہو کر رہ جاتی ہے

(اور کبھی کبھی ایسا ہی ہوتا ہے) بلایخ کہتا ہے کہ افہام وتفہیم کی سعی اسی وقت زیادہ بامعنی ہوتی ہے جب نقاد اپنے موضوعی ردِعمل کو برملا بیان کرتا ہے۔ بلایخ ایک دلچسپ مثال دیتے ہوئے کہتا ہے کہ کافکا کی METAMORPHOSIS پڑھنے کے بعد ایک طالبہ کا پہلا ردِعمل شدید نفرت وکراہت کا تھا جیسے مچھلی کا تیل نگل لیا ہو۔ اسے گریگر کی بے چارگی کا دکھ تھا کیونکہ وہ گریگر کی تطبیق اپنے بھائی سے کرتی تھی جس کی گھر میں اسی طرح توہین کی جاتی تھی اور وہ اپنے باپ سے پوری طرح کٹا ہوا تھا۔ گریگر کے گندگی کے کیڑے میں بدل جانے پر اس لڑکی کے دل میں ایک متضاد نفرت یوں بھی پیدا ہوئی کہ وہ کیڑوں کے تئیں ایذا پسندانہ رویہ رکھتی تھی۔ نیز یہ کہ گریگر سے اس کے دل میں اسکول کی ایک بدشکل ہم جماعت لڑکی کی یاد تازہ ہوجاتی تھی جس کے تئیں وہ گناہ کا احساس رکھتی تھی۔ گویا گریگر کے بارے میں اس لڑکی کے جذبات خاصے گڈمڈ تھے، یعنی نفرت بھی اور اپنائیت بھی۔ دیکھا جائے تو اس طالبہ کے بیانات سے جو 'معنی' پیدا ہوتے ہیں وہ خاصے معروضی ہیں، لیکن دراصل موضوعی ردِعمل کا نتیجہ ہیں، یعنی یہ کہ کافکا کی کہانی ظالم/مظلوم کی ثنویت کی ساخت رکھتی ہے، دونوں کے وجود کا انحصار ایک دوسرے پر ہے، اور دونوں کی پہچان ایک دوسرے کے بغیر ناممکن ہے۔ طالبہ کا بنیادی کردار کے تئیں اپنے متناقص رویے کا اظہار ثنویت کی نشاندہی اور تنقیدی محاورے میں اس کا بیان، یہ سب اس نوع کی تعبیر وتصریح ہے کہ اس کو 'معروضی' ہی قرار دیا جائے گا، جبکہ اصلاً یہ ذاتی ردِعمل اور موضوعی محترک کا نتیجہ ہے۔

---

سطورِ بالا میں قاری اساس تنقید کی نوعیت اور اس کی متنوع شکلوں کو سمجھنے کے لیے ہم نے خاصا طویل فکری سفر طے کیا، اس لیے کہ 'قاری اساس تنقید' پس ساختیاتی ادبی منظرنامے

کا اہم حصّہ ہے اور منظہریت اور ردِ تشکیل کے ساتھ ساتھ ادبی قرأت کی ماہیت کی افہام و تفہیم میں مرکزی کردار ادا کر رہی ہے۔ ادھر قرأت کی نوعیت سے بحث کرتے ہوئے وضاحت کی گئی کہ اپنے ارتقائی سفر میں 'قاری اساس تنقید' نے کس طرح مصنّف کے جبر کو رد کرتے ہوئے معنی کی بوقلمونی کی تعبیر و تشکیل میں قاری کی شرکت پر اصرار کیا ہے۔ ادب کے اظہاری معروضی اور عملی رویوں سے بحث کرتے ہوئے یہ بھی بتایا گیا کہ جیکب سن کے ترسیلی ماڈل کی رو سے ادب کی مختلف جہات پر زور دینے سے مختلف تنقیدی نظریے وجود میں آتے رہے ہیں۔ ایک چیز کئی طرح سے پڑھی جا سکتی ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ متن اس وقت تک وجود نہیں رکھتا جب تک کہ وہ پڑھا نہ جائے۔ یعنی متن کے معنی کی کوئی بحث بھی سننے یا پڑھنے کے عمل کے بعد ہی ممکن ہے، اور وہ عامل 'قاری' ہی ہے جو متن کی لسانیت میں داخل ہوتا ہے۔ گویا قاری متن کو موجود بناتا ہے، ورنہ متن محض امکانی طور پر بالقوۃ موجود رہتا ہے۔ اس ضمن میں اساتذہ کے اشعار کی روشنی میں بحث کی گئی کہ قرأت کا عمل مجہول عمل نہیں ہے بلکہ قاری کا ذہن قرأت کے دوران فعّال رہتا ہے اور قاری کی یہ فعالیت ہی متن کو وہ معنی دیتی ہے جو متن سے مراد لیے جاتے ہیں۔ ہر متن کچھ سوال اٹھاتا ہے جن کا جواب متن خود نہیں دے سکتا۔ یہ جواب قاری کو فراہم کرنا ہوتے ہیں۔ متن میں کچھ نہ کچھ خالی جگہیں ہوتی ہیں جنھیں فقط قاری بھر سکتا ہے۔ یعنی اخذِ معنی کے لیے متن سے قاری (یا سامع) کا متصادم ہونا ضروری ہے۔ اس وضاحت کے بعد 'قاری اساس تنقید' کا سیدھا وار متن کی خود مختارانہ اور خود کفیل حیثیت پر ہے جس پر اب تک 'نئی تنقید' کا دارومدار تھا، یہ بحث کی گئی کہ نظریۂ قرأت کی جڑیں دراصل جرمن نظریۂ تفہیمیت میں ہیں، چنانچہ فریدریخ شلائرماخر، مارٹن ہائیڈیگر، اور ہانس گیورگ گدامر کے خیالات پر روشنی ڈالی گئی۔ اس سارے پس منظر کی وضاحت کے بعد 'قاری اساس تنقید' کے تین حالیہ رویوں یعنی منظہریاتی، پس ساختیاتی اور نفسیاتی رویوں کا فرداً فرداً تعارف کرایا گیا۔ منظہریت کے ضمن میں ہوسرل، ولف گانگ ایزر، ہانس روبرٹ یاؤس اور نظریۂ قبولیت کا ذکر کیا گیا۔ بحث کو مکمل کرنے کے لیے جینوا اسکول اور ڈروڈ رژلولے کے خیالات پر بھی روشنی

ڈالی گئی۔ انیگلوسیکس پس ساختیاتی منظرنامے سے سٹینلے فش، مائیکل رفاٹیر اور جوناتھن کلر کے افکار کو پیش کیا گیا۔ آخراً نفسیاتی تنقید کے دو نمائندہ نقادوں نارمن ہالینڈ اور ڈیوڈ بلایخ کی ان دریافتوں سے بھی بحث کی گئی کہ قرأت اور ادب فہمی کے عمل میں قاری کے موضوعی تجربے اور لاشعور کی کارکردگی کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا کیونکہ نفسیاتی معنی بہرحال دوسرے تمام معنی کو اپنے رنگ میں رنگ دیتا ہے۔

غرضیکہ قاری اساس تنقیدی رویوں میں جو کشاکش اور تنوع ہے اور اب تک کا اس کا جو سفر ہے امکانی حد تک ان مباحث کا احاطہ کیا گیا تاکہ نتائج اخذ کیے جا سکیں اور رائے قائم کی جا سکے مختصر یہ کہ قاری اساس تنقید، متن کی خود مختاری کو چیلنج کرتی ہے، اور نہ قاری اور قرأت کے عمل کی بالادستی تسلیم کرانا چاہتی ہے۔ اس طرح متن اور قاری میں روایتی اعتبار سے جو فاصلہ اور فرق چلا آرہا ہے، 'قاری اساس تنقید' اس کو ختم کرنا چاہتی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ نظریاتی بحثوں کے باوصف عمل کی سطح پر یہ فاصلہ بار بار لوٹ آتا ہے — بنیادی سوال یہ ہے کہ آخر اس کا حل کیا ہے؟ اوپر کے مباحث سے تین موقف واضح طور پر سامنے آتے ہیں: اول یہ کہ متن خود مختار، خودکفیل اور لازوال ہے۔ یہ نقطۂ نظر معروضی ہے۔ اور اس کی علم بردار نئی تنقید رہی ہے۔ دوسری طرف اس کے بالمقابل 'قاری اساس تنقید' ہے جو متن کی جگہ قاری یا قرأت کے عمل کو فائز کرنا چاہتی ہے۔ سٹینلے فش اس کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے (WE 'WRITE' THE TEXTS WE READ) نفسیاتی نقاد نارمن ہالینڈ اور ڈیوڈ بلایخ بھی موضوعی ہیں (قرأت قاری کے لاشعور کے تابع ہے) — ان دو رویوں کے بیچوں بیچ مظہریت ہے جو ولف گانگ ایزر اور ہانس روبرٹ یاؤس کی رو سے موضوعیت اور معروضیت کا فرق مٹانا چاہتی ہے، یا پہلے دور کا جوناتھن کلر ہے جو ساختیاتی طور پر قرأت یا ادب فہمی کی روایات اور قاعدے کُلیوں کو منضبط کرنے کے امکانات کی جستجو کرتا

ہے۔ لیکن پس ساختیاتی ردِ تشکیل ان سے مختلف ہے، یعنی جب معنی کا 'مرکز' ہی نہیں ہے اور بندش (CLOSURE) محال ہے تو متقدر غیر متقدر، حکم غیر حکم، یا موضوع معروض کی بحث بھی غیر ضروری ہے، اصل چیز مکالمہ یا استفہامیہ ہے جو جاری رہنا چاہیے۔ ردِ تشکیل کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اس نے متن کی حیثیت کو مضبوط کیا ہے' اور کثرت ادہ 'مثنیت' کی راہ دکھائی ہے، یعنی کوئی قرأت معنی کا کُلّی احاطہ نہیں کر سکتی، یا مکمل نہیں ہے۔ بہرحال نظریاتی طور پر کچھ بھی کہا جائے، 'قاری اساس تنقید' نے قاری کے کردار اور قرأت کے عمل کی طرف توجہ منعطف کرا کے ایک بہت بڑی ضرورت کو پورا کیا ہے۔ اس کی اہمیت کا اندازہ اسی سے کیا جا سکتا ہے کہ اس نے قرأت کے عمل کے تئیں ہماری آگہی میں قابلِ قدر اضافہ کیا ہے اور قاری کے تئیں تنقید کو زیادہ حسّاس بنا دیا ہے۔ ادب کی دنیا میں کتنی تبدیلیاں کیوں نہ آئیں اور ردِ تشکیلی چیلنج کتنی فکری گرہیں کیوں نہ کھولے، 'قاری اساس تنقید' کی یہ دین معمولی نہیں کہ ادب کی بحث میں اب قاری کے کردار اور قرأت کے عمل کو نظر انداز کرنا آسان نہیں رہا۔

## مصادر


1. BLEICH, DAVID, SUBJECTIVE CRITICISM (JOHNS HOPKINS UNIVERSITY PRESS, BALTIMORE AND LONDON, 1978).

2. CULLER, JONATHAN, STRUCTURALIST POETICS: STRUCTURALISM, LINGUISTICS AND THE STUDY OF LITERATURE (ITHACA: CORNELL UNIVERSITY PRESS, 1975).*

3. CULLER, JONATHAN, THE PURSUIT OF SIGNS: SEMIOTICS, LITERATURE, DECONSTRUCTION (ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONDON AND HENLEY, 1981), ESPECIALLY PART TWO.*

4. EAGLETON, TERRY, LITERARY THEORY: AN INTRODUCTION (BLACKWELL, OXFORD, 1983), CHAP 2.*

5. FISH, STANLEY, SURPRISED BY SIN: THE READER IN PARADISE LOST (NEW YORK: ST. MARTIN'S PRESS, 1967).

6. FISH, STANLEY, SELF-CONSUMING ARTIFACTS: THE EXPERIENCE OF SEVENTEENTH-CENTURY LITERATURE (CALIFORNIA UNIVERISTY PRESS, BERKELY, 1972).*

7. FISH, STANLEY, IS THERE A TEXT IN THIS CLASS? (HARVARD UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE, MASS., 1980).*

8. FISH, STANLEY, 'WHY NO ONE'S AFRAID OF WOLFGANG ISER', DIACRITICS, II, 2-13, 1981. *

9. FREUND, ELIZABETH, THE RETURN OF THE READER: READER RESPONSE CRITICISM (METHUEN, LONDON AND NEW YORK, 1987).*

10. HOLLAND, NORMAN, THE DYNAMICS OF LITERARY RESPONSE (NEW YORK: OXFORD UNIVERISTY PRESS, 1968).

11. HOLLAND, NORMAN, 5 READERS READING (YALE UNIVERSITY PRESS, NEW HAVEN AND LONDON, 1975).

12. HOLUB, ROBERT C, RECEPTION THEORY: A CRITICAL INTRODUCTION (METHUEN, LONDON AND NEW YORK, 1984).*

13. ISER, WOLFGANG, THE IMPLIED READER: PATTERNS OF COMMUNICATION IN PROSE FICTION FROM BUNYAN TO BECKETT (BALTIMORE: JOHNS HOPKINS UNIVERSITY PRESS, 1974).

14. ISER, WOLFGANG, THE ACT OF READING: A THEORY OF AESTHETIC RESPONSE (BALTIMORE: JOHNS HOPKINS UNIVERSITY PRESS, 1978).*

15. ISER, WOLFGANG, 'TALK LIKE WHALES', DIACRITICS, II, 82-7, 1981.*

16. JAUSS, HANS ROBERT, TOWARD AN AESTHETIC OF RECEPTION (HARVESTER PRESS, BRIGHTON, 1982).*

17. POULET, GEORGES, 'PHENOMENOLOGY OF READING', NEW LITERARY HISTORY, I, 53-68, 1969.*

18. RAY, WILLIAM, LITERARY MEANING: FROM PHENOMENOLOGY TO DECONSTRUCTION (OXFORD: BLACKWELL, 1984).*

19. RICOEUR, PAUL, FREUD AND PHILOSOPHY: AN ESSAY ON INTERPRETATION (NEW HAVEN: YALE UNIVERSITY PRESS,1970).*

20. RIFFATERRE, MICHAEL, 'DESCRIBING POETIC STRUCTURES: TWO APPROACHES TO BAUDELAIRE'S 'LES CHATS', IN J. EHRMANN(ED.), STRUCTURALISM (DOUBLEDAY & CO., INC., GARDEN CITY, NEW YORK, 1970).*

21. RIFFATERRE, MICHAEL, SEMIOTICS OF POETRY (INDIANA UNIVERSITY PRESS, AND METHUEN, LONDON, 1978).

22. SELDEN, RAMAN, CONTEMPORARY LITERARY THEORY (HARVESTER, SUSSEX, 1985) Pp.106-127.*

23. SULEIMAN, SUSAN, AND CROSMAN, INGE(EDS.), THE READER IN THE TEXT: ESSAYS ON AUDIENCE AND INTERPRETATION (PRINCETON UNIVERSITY PRESS, PRINCETON, N.J., 1980).*

24. TOMPKINS, JANE P.,(ED.), READER-RESPONSE CRITICISM: FROM FORMALISM TO POST-STRUCTURALISM (JOHNS HOPKINS UNIVERSITY PRESS, BALTIMORE, 1980).*

# بک ہاؤس ـــ علی گڑھ

## ادب وتنقید

| | | |
|---|---|---|
| خواب باقی ہیں (خودنوشت) | پروفیسر آل احمد سرور | ۱۵۰/۰۰ |
| جرنیلی سڑک | رضا علی عابدی | ۱۰۰/۰۰ |
| ناول کا فن | ابوالکلام قاسمی | ۲۰/۰۰ |
| انگریزی ادب کی مختصر تاریخ | محمد یٰسین | ۹۰/۰۰ |
| ابوالکلام آزاد کا اسلوب نگارش | عبدالمغنی | ۵۰/۰۰ |
| اردو ادب کی اہم خواتین ناول نگار | نیلم فرزانہ | ۱۰۰/۰۰ |
| جدید افسانہ اردو ہندی | طارق چھتاری | ۱۰۰/۰۰ |
| اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل | ڈاکٹر صغیر افراہیم | ۸۰/۰۰ |
| اسلوبیاتی مطالعے | پروفیسر منظر عباس نقوی | ۵۰/۰۰ |
| جدید اردو نظم نظریہ وعمل | عقیل احمد صدیقی | ۹۰/۰۰ |
| انشائیہ اور انشائیے | سید محمد حسنین | ۴۰/۰۰ |
| اردو ادب میں طنز ومزاح | وزیر آغا | ۳۵/۰۰ |
| کلاسیکی اردو شاعری کی تنقید | طارق سعید | ۷۵/۰۰ |
| اردو قصیدہ نگاری | ام ہانی اشرف | ۲۰/۰۰ |
| اردو مرثیہ نگاری | 〃 | ۲۵/۰۰ |
| اردو ادب کی تاریخ | عظیم الحق جنیدی | ۱۸/۰۰ |
| اردو ناول کی تاریخ وتنقید | علی عباس حسینی | ۳۰/۰۰ |
| اردو ڈراما تاریخ وتنقید | عشرت رحمانی | ۲۵/۰۰ |
| دکنی ادب کی تاریخ | محی الدین قادری زور | ۱۲/۰۰ |
| آج کا اردو ادب | ابواللیث صدیقی | ۲۵/۰۰ |
| اردو مثنوی کا ارتقاء | عبدالقادر سروری | ۱۵/۰۰ |
| اردو تنقید کا ارتقاء | ڈاکٹر عبادت بریلوی | ۴۰/۰۰ |
| شاعری اور شاعری کی تنقید | 〃 | ۵۰/۰۰ |
| غزل اور مطالعہ غزل | 〃 | ۳۰/۰۰ |
| فن افسانہ نگاری | وقار عظیم | ۲۵/۰۰ |
| نیا افسانہ | 〃 | ۲۵/۰۰ |
| داستان سے افسانے تک | 〃 | ۲۵/۰۰ |
| اردو کیسے پڑھائیں | سلیم عبداللہ | ۱۵/۰۰ |
| آئیے اردو سیکھیں | ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ | ۱۰/۰۰ |
| تفہیم البلاغت | وہاب اشرفی | ۱۵/۰۰ |
| پریم چند ایک نقیب | صغیر افراہیم | ۳۰/۰۰ |
| مقدمہ کلام آتش | خلیل الرحمٰن اعظمی | ۲۵/۰۰ |

| کتاب | مصنف | قیمت |
|---|---|---|
| غزل کی سرگذشت | اختر انصاری | ۱۲/۰۰ |
| اردو کی تین مثنویاں | خان رشید | ۲۰/۰۰ |
| انیس شناسی | فضل امام | ۱۶/۰۰ |
| احساس و ادراک | ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی | ۲۲/۰۰ |
| چہرہ پس چہرہ | ابن فرید | ۲۵/۰۰ |
| انارکلی | مقدمہ ڈاکٹر محمد حسن | ۱۲/۰۰ |
| موازنۂ انیس و دبیر | مقدمہ: ڈاکٹر فضل امام | ۱۵/۰۰ |
| مقدمۂ شعر و شاعری | مقدمہ: ڈاکٹر وحید قریشی | ۱۸/۰۰ |
| امراؤ جان ادا | مقدمہ: تمکین کاظمی | ۲۲/۰۰ |
| مجموعۂ نظم حالی | مقدمہ: ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی | ۱۲/۰۰ |
| مثنوی گلزارِ نسیم | ″ | ۱۰/۰۰ |
| مثنوی سحر البیان | ″ | ۱۲/۰۰ |

## فیض

| کتاب | مصنف | قیمت |
|---|---|---|
| کلامِ فیض (عکسی) | فیض احمد فیض | ۲۵/۰۰ |
| نقشِ فریادی (عکسی) | ″ | ۷/۰۰ |
| دستِ صبا (عکسی) | ″ | ۷/۰۰ |
| زنداں نامہ (عکسی) | ″ | ۷/۵۰ |
| دستِ تہِ سنگ (عکسی) | ″ | ۶/۰۰ |

## سیاسیات و تاریخ

| کتاب | مصنف | قیمت |
|---|---|---|
| دنیا کی حکومتیں (ورلڈ کانسٹی ٹیوشن) | محمد ہاشم قدوائی | ۳۰/۰۰ |
| تاریخ افکارِ سیاسی (ہسٹری آف پالیٹیکل تھاٹ) | ″ | ۲۰/۰۰ |
| اصولِ سیاسیات (پرنسپل آف پالیٹکس) | ″ | ۳۰/۰۰ |
| جمہوریۂ ہند (کانسٹی ٹیوشن آف انڈیا) | ″ | ۲۵/۰۰ |
| مبادیٔ سیاسیات (ایلیمنٹس آف پالیٹکس) | ″ | ۲۵/۰۰ |
| مبادیاتِ علم مدنیت (ایلیمنٹس آف سوکس) | | ۷/۵۰ |
| اسلامی تاریخ | اے۔اے۔ ہاشمی | ۱۰/۰۰ |

## متفرق

| کتاب | مصنف | قیمت |
|---|---|---|
| ایڈوانسڈ اکاؤنٹس | ڈاکٹر محمد عارف خاں | ۵۰/۰۰ |
| جدید تعلیمی مسائل | ڈاکٹر ضیاء الدین علوی | ۲۵/۰۰ |
| اصولِ تعلیم | ″ | ۲۰/۰۰ |

| کتاب | مصنف | قیمت |
|---|---|---|
| عام معلومات | ڈاکٹر ضیاء الدین علوی | ۱۲/۰۰ |
| ایجادات کی کہانی | ″ | ۱۰/۰۰ |
| علم سماجیات | ″ | ۱۲/۰۰ |
| جدید علمِ سائنس | وزارت حسین | ۲۰/۰۰ |
| رہبرِ صحت | مسرت زمانی | ۱۵/۰۰ |
| رہبرِ تندرستی | ″ | ۲۰/۰۰ |
| تعلیمی نفسیات کے نئے زاویے | ″ | ۲۵/۰۰ |
| علم خانہ داری | ″ | ۲۰/۰۰ |
| بچوں کی تربیت | ″ | ۱۵/۰۰ |
| گلدستۂ مضامین و انشا پردازی | ڈاکٹر محمد عارف خاں | ۱۸/۰۰ |
| اردو صرف | ڈاکٹر انصار اللہ | ۱۰/۰۰ |
| اردو نحو | ″ | ۶/۰۰ |
| اردو شکشک (ہندی کے ذریعہ اردو سیکھئے) | | ۵/۰۰ |
| ٹرانسلیشن کمپوزیشن اینڈ گرامر | ایم۔اے۔ تمہید | ۱۲/۰۰ |

## ناول اور افسانے

| کتاب | مصنف | قیمت |
|---|---|---|
| حضرت جان (ناول) | قاضی عبد الستار | ۶۰/۰۰ |
| دارا شکوہ (ناول) | ″ | ۳۵/۰۰ |
| صلاح الدین ایوبی (ناول) | ″ | ۳۰/۰۰ |
| شب گزیدہ (ناول) | ″ | ۳۰/۰۰ |
| چار ناولٹ (ناولٹ) | قرۃ العین حیدر | ۵۰/۰۰ |
| روشنی کی رفتار (افسانے) | ″ | ۴۰/۰۰ |
| آخر شب کے ہم سفر (ناول) | ″ | ۱۰۰/۰۰ |
| زیبا (ناول) | افتخار بانو | ۴۰/۰۰ |
| چارہ گر | ″ | ۳۰/۰۰ |
| ضدی (ناولٹ) | عصمت چغتائی | ۱۵/۰۰ |
| آنگن (ناول) | خدیجہ مستور | ۳۰/۰۰ |
| کرشن چندر اور ان کے افسانے | مرتبہ: ڈاکٹر اطہر پرویز | ۳۵/۰۰ |
| راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے | ″ | ۳۵/۰۰ |
| اردو کے تیرہ افسانے | ″ | ۳۵/۰۰ |
| منٹو کے نمائندہ افسانے | | ۲۵/۰۰ |
| پریم چند کے نمائندہ افسانے | مرتبہ: ڈاکٹر قمر رئیس | ۲۵/۰۰ |
| نمائندہ مختصر افسانے | مرتبہ: محمد طاہر فاروقی | ۱۲/۰۰ |

# ایجوکیشنل بک ہاؤس

کلاسیکی اردو شاعری کی تنقید — طارق سعید — ۷۵/۰۰
اسلوبیاتی مطالعے — پروفیسر منظر عباس نقوی — ۵۰/۰۰
جدید اردو نظم : نظریہ و عمل — عقیل احمد صدیقی — ۹۰/۰۰
انشائیہ اور انشائیے — سید محمد حسنین — ۴۰/۰۰
مقدمہ کلام آتش — خلیل الرحمن اعظمی — ۲۵/۰۰
اردو ادب میں طنز و مزاح — وزیر آغا — ۳۵/۰۰
اردو ادب کی تاریخ — عظیم الحق جنیدی — ۱۸/۰۰
اردو ناول کی تاریخ و تنقید — علی عباس حسینی — ۳۰/۰۰
اردو ڈراما کی تاریخ و تنقید — عشرت رحمانی — ۲۵/۰۰
دکنی ادب کی تاریخ — محی الدین قادری زور — ۱۲/۰۰
اردو تنقید کا ارتقاء — عبادت بریلوی — ۴۰/۰۰
قاری اساس تنقید — گوپی چند نارنگ — ۵۰/۰۰
افکار و انشار — وارث کرمانی — ۸۰/۰۰
فن افسانہ نگاری — وقار عظیم — ۲۵/۰۰
نیا افسانہ — " — ۲۵/۰۰
اردو قصیدہ نگاری — ام ہانی اشرف — ۴۰/۰۰
اردو مرثیہ نگاری — " — ۲۵/۰۰
ناول کا فن — مترجم ابوالکلام قاسمی — ۲۰/۰۰
آج کا اردو ادب — ابواللیث صدیقی — ۲۵/۰۰
اردو مثنوی کا ارتقاء — عبدالقادر سروری — ۱۵/۰۰
اردو کی تین مثنویاں — خان رشید — ۲[illegible]
اردو کیسے پڑھائیں — سلیم عبداللہ — ۱۵/۰۰
غزل کی سرگذشت — اختر انصاری — ۱۲/۰۰
موازنۂ انیس و دبیر — مقدمہ ڈاکٹر فضل امام — ۱۵/۰۰
مقدمہ شعر و شاعری — مقدمہ ڈاکٹر وحید قریشی — ۱۸/۰۰